LUIS GIL



LOS ANTIGUOS Y LA «INSPIRACION» POETICA

EDICIONES GUADARRAMA

LUIS GIL
CATEDRATICO DE GRIEGO
EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

LOS ANTIGUOS Y LA «INSPIRACION» POETICA





EDICIONES GUADARRAMA
Lope de Rueda, 13
MADRID

1

LA TERMINOLOGIA POETICA

La poesía, desde sus mismos orígenes, ha sido un formidable misterio para el hombre, no sólo por la índole de sus formas expresivas, la profundidad de su mensaje, los efectos psicológicos que produce, sino también, y de un modo especial, por ese algo inefable que, a defecto de nombre mejor, seguimos llamando «inspiración». Rima, ritmo, metro, metáforas y demás convenciones del lenguaje poético están al alcance de cualquiera, pero nadie sino el poeta genuino es capaz de realizar con dichos instrumentos poesía digna de tal nombre.

¿Cómo se opera, pues, el acto creador de la poesía? ¿En qué radica la facultad creadora? ¿Qué fuerzas ocultas asisten al poeta? He aquí unas preguntas que los antiguos, al igual que nosotros, se plantearon y respondieron del modo más diverso. El revivir las peripecias de su acometida a pieza tan huidiza como la actividad poética, hoy más que nunca, cuando tantos estudios parciales desde el campo de la filología, la etnología y el psicoanálisis se han consagrado al tema, se presenta como empresa tentadora.

Pero, antes de acompañar a griegos y romanos en esta montería, conviene acudir primero al testimonio de su lengua para la mejor interpretación de su manera de impostar el problema. Los griegos, hasta época relativamente reciente, no

tuvieron una terminología para designar al poeta y su actividad específica. Es Heródoto el primero en emplear, con referencia a la poesía, el nombre de agente ποιητής y el verbo ποιεῖν, que, a través de Platón y de Aristóteles, se generalizarían en época helenística en el sentido que tienen actualmente. Pero nótese bien que la idea de «creación» que asumimos en la palabra «poesía» era ajena al griego clásico. Platón, por ejemplo, emplea el giro de μῦθον ποιεῖν (*Phaed.* 61 B) en el sentido de «versificar» un material —las fábulas de Esopo— preexistente y de todos conocido. La asociación del elemento creador a ποίησις y la asimilación de ποιητής a *creator* derivan de las especulaciones teológicas judeo-cristianas. El propio Aristóteles [1] no concebía en el fondo la tarea del poeta más que como un hacer verosímil los datos de la saga y el mito o como un extraer consecuencias generales de los elementos heterogéneos y confusos de la vida. Tampoco los poetas griegos se consideraron a sí mismos como tales en el sentido actual del término, es decir, como creadores originales, como inventores de sus temas y responsables de su obra.

Los primitivos vocablos ἀοιδός, «cantor», y ἀοιδή, «canto», hacen referencia al modo de ejecución de los poemas épicos, acompañados de los sones de la lira, y las expresiones τεύχειν ἀοιδήν (*Od.* XXIV 197), ἐντύνειν (ἀοιδήν, *Od.* XII 183) alu-

[1] Aunque para Aristóteles la poesía es, como para Platón, un tipo de μίμησις (cf. *Poet.* 1444 a 14ss), considera que cabe imitar las cosas «como fueron o son, como dicen y parece que son, o como deben ser» (*ibid.* 1460 b 10-11), y dentro de estos tres modos miméticos estima lo propio del poeta el contar las cosas «como podrían ser, y las cosas posibles, según lo verosímil o necesario» (1551 a 27). La poesía, por tanto, no es ni un mero trasunto de la vida ni pura fantasía, sino un medio de revelar las características generales y permanentes del obrar y del pensar humanos. Por ocuparse de lo general y no de lo particular es «algo más filosófico y serio que la historia» (1451 b 6).

den a una actividad de menestral que prepara o dispone los objetos de su oficio. Nada, pues, tan prosaico ni tan secularizado como la terminología poética de Homero o las metáforas textiles posteriores, tales como ῥαψῳδός, «cosedor de cantos» [2]. En griego no existe relación semántica entre el vocabulario de la poesía y el de la religión como en otras lenguas. Por el contrario, para designar al poeta y al adivino parece haber en latín arcaico un mismo término *vates* [3] alusivo al *furor divinantium*, como indica su parentesco con el a. n. *óðr.*, «excitación»; el dios Wotan, personificación del furor, y el

[2] Cf. Marcello Durante, «Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica»: *Atti d. Accad. naz. dei Lincei*, 1960, ser. 8.ª, 15, fasc. 5-6, p. 231ss. Sobre ῥαψῳδός, cf. Patzer, «Ῥαψῳδός»: *Hermes*, 80, 1952, páginas 314-324. Muy sugestivo es el intento de H. Koller, «Θέσπις ἀοιδός»: *Glotta*, 43, 1965, 277-285, de explicar el formulario θέσπιν ἀοιδόν|-ήν a partir de un *θεσπιαοιδός «Orakel im Gesang (Vers) verkündend». Sin querer, Koller se deja influir por la interpretación de A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina/Florencia, ²1961, 118ss, de θεσ- como procedente de **dhus*- «soplar, respirar», según la cual el primitivo sentido de θέσφατος, θέσκελος habría sido el de «dicho por el viento».

[3] Ennio es el primero en llamarse *poeta* (*Sat*. III 6-7; cf. Cic., *Acad. Pr*. II 51), frente a los *Fauni vatesque* de antaño (Cic., *Brut*. 71). Sobre el debatido problema de la historia del término *vates*, cf. M. Runes, «Geschichte des Wortes Vates»: *Festschrift für Paul Kretschmer*, Viena, 1926, pp. 202-216; E. Bickel, «Die Vates der Kelten und die Interpretatio Graeca des Südgallischen Matronenkultes im Eumenidenkult»: *Rh. Mus*., 87-88, 1938-39, pp. 193-241, y H. Dahlmann; «Vates»: *Philol*., 97, 1948, pp. 337-353, para quien la ambivalencia de sentidos del término arrancaría del afán etimologizante de Varrón (cf. *De lingua latina* VII 36) y se consagraría con Virgilio, cuando con anterioridad a Ennio se denominaba al poeta *scriba* y *vates* significaba pura y simplemente «adivino».

al. mod. *Wut.* Igualmente en a. i., el sustantivo *vipra,* «poeta y profeta», perteneciente a la misma raíz de *vépate,* «vibra», parece describir la interna conmoción del trance profético.

Pero, a despecho de esta neutralidad idiomática, numerosos indicios delatan la primitiva existencia en Grecia de una vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos y los fenómenos extáticos y proféticos. El término ἀοιδή está en relación con ἐπαοιδή, que significa, como el latín *carmen,* «encanto», y alude al mágico poder, curativo y persuasivo, de la palabra salmodiada. Multitud de mitos y de leyendas, además, hacen intervenir a los dioses en el origen de la poesía o de los instrumentos musicales que la acompañan [4]. Apolo es el patrón de la poesía y al propio tiempo de la inspiración profética, y en no menor relación con ciertas manifestaciones de la poesía está Dioniso, aunque sean las Musas las diosas tutelares por excelencia de la creación poética. Todo ello viene a servir de indicio de que los griegos reconocieron en la poesía, como otros muchos pueblos [5], un fenómeno que rebasaba la esfera de lo natural, con una connotación carismática que elevaba a un plano superior al poeta.

[4] La lira es invención de Hermes, aunque cae bajo el dominio de Apolo (*Hymn. Hom.* IV 420-423, 479); la flauta de Atenea (Pind., *Pyth.* XII 6ss; Plut., *De cohib. ira* 6), aunque caiga también en posesión de Apolo después de la competición con el sátiro Marsias (Apolod., I 4,2; Paus., I 24,1; Ovid., *Met.* VI 382ss; *Fasti* VI 695).

[5] Cf. N. K. Chadwick, *Poetry and Prophecy,* Cambridge, 1924, y Alice Sperduti, «The Divine Nature of Poetry in Antiquity»: *TAPA,* 81, 1950, pp. 209-240.

2

HOMERO

Pero ¿y los poetas griegos? ¿Cómo concibieron su misión? ¿Qué informes nos dan de sí mismos? En los poemas homéricos, el aedo destaca sobre el común de las gentes por estar en especial relación de pertenencia con la divinidad. Como el rey, el adivino y el sacerdote es un personaje θεῖος, «divino» (*Od.* IV 17, VIII 44, XI 252, XIII 27), y, en calidad de tal, acreedor a la veneración de sus semejantes (αἰδοῖος, *Od.* VIII 479-81). Su capacidad de expresarse en un lenguaje poético, la ἀοιδή, es un don gracioso de las Musas, que éstas, como a Támiris el tracio, le pueden arrebatar (*Il.* II 594ss; cf. *Od.* VIII 44, 481, 488, 498). No hay laborioso aprendizaje que pueda suplir tan estupendo presente, y quien lo recibe tiene el derecho de jactarse, al igual que Femio, de ser αὐτοδίδακτος y de tener infusas las οἴμας, caminos o hilos del relato, por obra y gracia de las Musas (*Od.* XXII 347; cf. VIII 44).

Y tal declaración es de interés porque pone de manifiesto la doble vertiente que descubre el poeta en su acto creador: por un lado, el talento personal, la fuerza interna que le impele a hacer poesía, y por otro, la temática de sus versos, que parece haberle sido enseñada o indicada por un poder externo sobrenatural. No perdamos de vista que lo que el aedo canta son hechos hazañosos, κλέα ἀνδρῶν, acontecidos en un pasado

remoto que ni su propia memoria ni la de sus contemporáneos puede alcanzar. El que el recuerdo de las antiguas gestas perdure entre los hombres y un simple aedo las pueda relatar en un momento dado es un milagro inexplicable, de no intervenir en el proceso poderes superiores. La Musa es, según lo indica la etimología misma de la palabra [6] y el que Hesíodo le asigne por progenitores a Zeus y a la Memoria, la hipóstasis de ese poder «amonestador» o «recordador» que proporciona al poe-

[6] Salvo Wackernagel, *Kl. Schriften* II 1204ss, que trata de derivar μοῦσα de *μοντ-γα (cf. lat. *mōns)*, «ninfa de la montaña», casi todos los autores que se han ocupado de la etimología de la palabra la ponen en relación con la raíz *men* en sus varios derivados, como μαίνομαι, μανία, μένος, μνεῖαι, μνημοσύνη, etc. Véase Lasso de la Vega, *Emerita,* 22, 66ss, y Frisk, *GEW, s. v.* Sobre la relación del poeta con las Musas, cf. O. Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern,* Würzburg, 1934; W. Kranz, «Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Literatur»: *N. Jb.,* 53, 1924, 65-86; W. Marg, «Das erste Lied des Demodokos»: *Navicula Chilionensis,* Festschr. F. Jacoby, Leiden, 1956, 16-29; W. Marg, «Homer über die Dichtung»: *Orbis Antiquus,* 11, Münster, 1957; M. P. Nilsson, «Der homerische Dichter in der homerischen Welt»: *Antike,* 14, 1938, 22-35; W. F. Otto, *Der Dichter und die alten Götter,* Francfort, 1942; W. F. Otto, *Die Musen,* Darmstadt, ^{2}1956; A. Setti, «La memoria e il canto»: *SIFC,* 30, 1958, 129-171; J. A. Notopoulos, «Mnemosyne in Oral Literature»: *TAPA,* 69, 1938, 465-493; E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry,* Londres, 1931; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity,* Cambridge, 1934; George M. Calhoun, «The Poet and the Muses in Homer»: *Class. Phil.,* 33, 1938, 157-166; K. Svoboda, «La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs»: *Charisteria Thaddaeo Sinko oblata,* Varsovia, 1951, pp. 349-352; G. Lanata, «Il problema della tecnica poetica in Omero»: *Antiquitas,* 9, 1954, 27-36; E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational,* Beacon Press, Boston, 1957, pp. 80ss.

ta sus datos. En efecto, se ha observado que todas las invocaciones a las Musas entrañan una pregunta concreta sobre algo cuya respuesta espera el poeta, y que ese algo puede ser, como ya hizo notar Eustacio (*Ad Il.* II 484), una enumeración ordenada o un catálogo. De ahí que, antes de comenzar su narración, tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea,* Homero invoque a la Musa (lo que habría de convertirse en regla en los proemios), y que sea precisamente la invocación más larga a las Musas y la que mayor información nos proporciona de cómo sentía su relación personal con las diosas el poeta la precedente al Catálogo de las Naves en el canto II de la *Ilíada:*

> Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι—
> ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστέ τε, ἴστε τε πάντα,
> ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν—
> οἵ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
> πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
> οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
> φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
> εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο
> θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
>
> (vv. 484-89).

Como diosas, las Musas poseen un conocimiento ocular de los hechos, en tanto que los hombres dependen de la tradición oral y nada seguro saben. Pero la ayuda que deparan se limita a dar información o a refrescar la memoria, y no excluye en modo alguno la tarea personal del cantor, que debe, al modo de hábil artesano, preparar con toda lucidez su canto, organizar sabiamente su relato. El poeta no compone sus hexámetros en trance y, a despecho del valimiento de sus divinidades tutelares, puede decir, como en *Od.* I 347, VIII 45 y los

poetas cíclicos [7], que canta lo que su ánimo le dicta. Aunque se siente superior al vulgo, a fuer de recipiendario de una especial protección de la divinidad no tiene la pretensión de elevarse al plano del sacerdote o del adivino. Le basta con ser considerado como un δημιοεργός, como un «artesano» de utilidad pública, cual el diestro constructor de naves o el buen médico (*Od.* XVII 383).

[7] El poeta de la *Pequeña Ilíada* comienza, sin invocación a la Musa, por Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην εὔπωλον | ἧς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοί (fr. 1).

3

HESIODO

Por el contrario, Hesíodo concibe su misión dentro de la sociedad como la de un maestro o sacerdote. Rústico pastor, recibe al pie del Helicón la visita de las Musas, que le avisan:

Sabemos decir muchas mentiras semejantes a certidumbres,
pero sabemos también, cuando queremos, decir verdades,

y le asignan la misión de cantar «el linaje de los bienaventurados que siempre existen» *(Theog.* 30ss). Como las sirenas a Ulises, las Musas le prometen a Hesíodo hacerle un relato verdadero, pero, si lo que ofrecen las sirenas es una narración histórica como el *epos,* la promesa de las Musas entraña el impartir un conocimiento cosmogónico y teológico. A diferencia del poeta de la *Ilíada,* que oculta su personalidad en la objetividad de sus versos, o del de la *Odisea,* con sus modestas pretensiones a gozar de cierta estimación social, Hesíodo se considera depositario de un conocimiento trascendente, y en calidad de tal, como discípulo de potencias superiores, da con orgullo informes sobre su vida y circunstancias personales. Como después Parménides y Empédocles, o los autores de los escritos que circulaban bajo los nombres de Orfeo, Museo y Epiménides, siente el nacimiento de su vocación poética

como una epifanía de poderes sobrenaturales, como una experiencia mística, que le eleva a la categoría del sacerdote o del vidente.

En efecto, aunque se haya debatido mucho la índole de la experiencia hesiodea [8], hoy se admite generalmente que no cabe considerarla un mero ensueño, como ya se pensó que fue en la propia Antigüedad (cf. pp. 127-128), ni una simple ficción literaria. Esta última hipótesis repugna a la indudable sinceridad de las creencias religiosas de Hesíodo y contradice tanto a su aspiración al conocimiento verdadero como a su pretensión de transmitirlo. Repugna también a la época, carente de modelos literarios que hicieran necesarios una ficción semejante, y no se aviene con el poco explícito lenguaje de Hesíodo. Pues, ciertamente, Hesíodo no declara haber visto a las Musas (que danzan κεκαλυμμέναι ἠέρι πολλῇ, v. 9), sino ha-

[8] Sobre el problema de la vocación poética de Hesiodo, cf. H. Diller, «Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie»: *Ant. u. Abendl.*, 2, 1946, 140-151; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Nueva York, 1951; H. Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, [2]1960; P. Friedländer, «Das Proömium der Theogonie»: *Hermes*, 49, 1914, 1-16; K. v. Fritz, «Das Proemium der Hesiodischen Theogonie»: *Festschrift B. Snell*, Munich, 1956, 29-45; K. Latte, «Hesiods Dichterweihe»: *Ant. u. Abendl.*, 2, 1946, 152-163; G. Méautis, «Le prologue à la Théogonie d'Hésiode»: *REG*, 52, 1939, 573ss; E. Siegmann, «Zu Hesiods Theogonieproömium»: *Festschrift E. Kapp*, Hamburgo, 1959, 9-14; F. Solmsen, «The "Gift" of Speech in Homer and Hesiod»: *TAPA*, 85, 1954, 1-15; W. Kraus, «Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum»: *WS*, 68, 1955, 65-87; H. Maehler, «Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars»: *Hypomnemata*, 3, Gotinga, 1963; A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, 1965, pp. 31-68; H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Berna/Munich, 1963, 28-35.

ber oído su voz, haber advertido su invisible presencia en las laderas del Helicón.

Para la comprensión de vivencia tan extraña a la mentalidad moderna es preciso tener presente que Hesíodo compartía las creencias religiosas de los campesinos de Beocia, los cuales, con cierta frecuencia, «veían» en los parajes agrestes a las Ninfas o quedaban νυμφόληπτοι, posesos por ellas; y conviene también no perder de vista que, como rapsodo, tenía la misma fe que Homero en las Musas. No es, por tanto, difícil imaginar que, mientras apacentaba sus ovejas en el Helicón, pasase por una experiencia análoga a la de sus paisanos y atribuyese el origen de la misma a las Musas, cuya presencia numinosa creyó tan vivamente percibir, en aquellos parajes familiares, a pesar de poner la tradición en Pieria, al pie del Olimpo, la sede de éstas.

Ahora bien: la experiencia hesiodea comporta un doble aspecto. Presenta por un lado una vertiente subjetiva, psicológica: el pastor humilde se siente promovido a una categoría humana superior en virtud de una «consagración poética» que le pone en posesión de capacidades de cuya existencia no tenía noticia. Por otro, una vertiente objetiva: el contenido de los cantos que parece haberle sido revelado por las Musas. Sólo así se explica el καλὴν ἐδίδαξαν («enseñar», no «dar») ἀοιδήν del v. 23, que se contrapone a los términos en que Hesíodo describe su «consagración» como poeta:

> καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
> δρέψασθαι θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν,
> θείην, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα
> καί μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων
>
> (vv. 30-33).

El contenido de la ἀοιδή, según se deduce del contexto, son «las cosas que habrán de ser y las que antes fueron» y los

himnos de los dioses «que siempre existen», es decir, un conocimiento que transciende el tiempo y el espacio y en todo es similar al del vidente, como el Calcante de *Il.* I 70, ὃς ᾔδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα. El poeta, gracias a este saber, se eleva a una categoría superior a la del aedo homérico, quedando en un nivel jerárquico análogo al del μάντις, como lo simboliza el que se le permita cortar una rama de laurel, el atributo de éste. Mas un conocimiento semejante, impartido en una enseñanza por parte de seres sobrenaturales, si se recibe de golpe, transcendiendo la circunstancia temporal, no puede transmitirse, en cambio, a los ποιμένες ἄγραυλοι sino en lenguaje accesible y en el tiempo, en reiteradas y sucesivas recitaciones, para transponer al plano de este mundo verdades que lo transcienden. Para ello se requieren, aparte del saber personal, unas excepcionales dotes de exposición, un perfecto dominio de los medios expresivos; un lenguaje inspirado, en suma, que esté a la altura de la excelsitud del tema. Recordemos cómo Homero (*Il.* II 487) sentía desfallecer sus fuerzas de poeta narrador de no ser asistido por las Musas:

> πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
> οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
> φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη.

Pues bien: este valimiento que el aedo recababa en determinadas circunstancias, Hesíodo, a lo que se desprende del prólogo de la *Teogonía*, pretende haberlo recibido de una vez para siempre en esa αὐδὴ θείη que, al tiempo que le daban la orden de cantar el linaje de los bienaventurados, le «insuflaran» las Musas.

Es ésta, ciertamente, la primera vez que aparece referida a la poesía la noción de «inspiración» como un soplo exterior que infunde en quien lo recibe una capacidad interna —la de la expresión poética— con una manifestación, también pneu-

mática, exterior: la «voz divina». En Homero, los dioses insuflan el coraje (ἔμπνευσε μένος, *Il.* XV 262, XX 110), la confianza (θάρσος, *Od.* I 381) o una determinación como a Penélope la de tejer un manto (*Od.* XIX 138). Pero, asimismo, al pensamiento se le concibe como originado o vivificado por un soplo exterior (cf. *Il.* VII 278: πεπνυμένα μήδεα εἰδώς), soplo que puede tomar perenne asiento en un sujeto y hacer de él un πεπνυμένος; un epíteto formulario que se aplica a Anténor, Euripilo, Polidamante, Telémaco y otros héroes, con una connotación puramente intelectual casi equivalente a nuestra noción de «inteligente». La palabra, como vehículo de los πεπνυμένα μήδεα del pensamiento «inspirado», puede con toda justicia recibir el mismo calificativo (*Il.* IX 58: πεπνυμένα βάζεις; *Od.* I 361: μῦθον πεπνυμένον). La «voz divina» en el caso de Hesíodo es, pues, el correlato del «hermoso canto», cuyo contenido le fue enseñado por las Musas y constituye el objeto, para expresarnos en los términos homéricos con los que pensaba el poeta, de sus πεπνυμένα μήδεα.

Pero nótese bien que el doble carisma de las Musas tampoco hace de Hesíodo un *medium* de la divinidad, o mero instrumento cuyos sones les produzca el soplo de instancias superiores. Hesíodo se siente, sí, depositario de un conocimiento revelado, y tiene, mucho más aún que Homero, conciencia plena de sus recursos de poeta. Pero sabe que el transmitir las verdades de las Musas exige esfuerzo por su parte y que el favor de las diosas no le exime de meditar concienzudamente el tema de sus composiciones ni del trabajo de darle una expresión cabal en sus versos. Por eso, a pesar de la orgullosa afirmación del prólogo de la *Teogonía*, vuelve a invocar a las Musas en dos momentos (v. 104ss y v. 114) en los términos tradicionales del aedo, pidiéndolas que le otorguen la ἱμερόεσσαν ἀοιδήν. La misteriosa iluminación interior, el genial chispazo que le depara la temática de su *Teogonía*, eso que Rof Carballo llama la «irrupción creadora», Hesíodo lo vive e

interpreta, de acuerdo con la mentalidad de su época, como una enseñanza de lo alto, como algo recibido graciosamente, sin ningún esfuerzo. Al propio tiempo, el flujo de palabras que súbitamente siente nacer en sí lo estima un «soplo» misterioso de los dioses.

4

PINDARO

A partir de Hesíodo, las invocaciones de los poetas a las Musas comienzan a trivializarse, siendo poco lo que pueden ilustrar sobre el concepto que tenían de su misión y de su arte. Es más, incluso el propio Homero no queda libre de sospechas de haber empleado deliberadamente, como uno de tantos recursos del *stock* formulario, las invocaciones a las Musas. La crítica literaria antigua señaló que el objeto de éstas era el de inspirar crédito en el auditorio y el de despertar su atención a lo que las seguía (cf. schol. A y B a *Il.* II 484; Eusth., *Ad Il.* II 484; Quint. IV, proem. 4 y X 1,48); y recientemente Minton [9], remozando este viejo punto de vista, ha pretendido demostrar que, fuera de los motivos señalados anteriormente (cf. p. 19), las invocaciones a las Musas o a la Musa de la *Ilíada* (p. ej., XI 218-220, XIV 508-510, XVI 112-113) aparecen en contextos de crisis-lucha-derrota, y son, por consiguiente, expedientes literarios, meras fórmulas.

Las conclusiones de Minton, que valoriza para apoyar la hipótesis del origen funerario de los cantos épicos, no invalidan, sin embargo, el carácter documental literario y religioso de las invocaciones del *epos*, como pudiera pensarse a primera

[9] «Homer's Invocation of the Muses: Traditional Patterns»: *TAPA*, 91, 1960, pp. 292-309.

vista. En cambio, pueden servir de aviso para cuantos pretendan servirse de las de los poetas posteriores como fuente para informarse de la noción que tenían de sí mismos y de su arte. Dejando, pues, de lado estas invocaciones convencionales, estereotipadas por la tradición y sometidas a normas fijas, hay que llegar a un Píndaro para tropezarse con asertos de importancia sobre la creación poética [10]. Ante todo, la poesía deja de ser para él un mero vehículo transmisor de conocimientos históricos o cosmogónicos, como en última instancia era para Homero y Hesíodo, para adquirir como tal, como exquisita manifestación artística, un fundamento teológico. Así se desprendía de su perdido «Himno a Zeus», del que tan sólo se conserva una paráfrasis de Arístides (π 142: Dindorf *fr.* 31). Al celebrar el padre de los dioses su boda con Hera, vencidos los titanes y reestablecido el orden del mundo, preguntó a la asamblea de los dioses si estaban carentes de algo, y éstos le rogaron que creara unas divinidades «que alabaran con sus palabras y música sus grandes acciones y todas sus disposiciones». Las Musas, por tanto, representan el elemento jubiloso y glorioso con el que se culmina la ordenación del universo. Guiadas por Apolo cantan en el Olimpo, y su canto opera entre los seres divinos los mismos efectos que el de Orfeo en la tierra. Los inmortales quedan hechizados por los sones que arranca a su instrumento la *σοφία* de Apolo, el águila de Zeus se adormece y hasta el fiero Tifón se amansa bajo el efecto del canto. El poeta en la tierra desempeña un cometido paralelo: el de ensalzar la gloria de los hombres ganada con acciones meritorias. Pues de la misma manera que la obra de

[10] Sobre la vocación poética de Píndaro, cf. H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort, 1935; S. L. Rodt, *Pindars zweiter u. sechster Paian*, Amsterdam, 1958; K. Svoboda, «Les idées de Pindare sur la poésie»: *Aegyptus*, 32, 1952, 108-120; Jacqueline Duchemin, *Pindare, poète et prophète*, París, 1955.

Zeus hubiera quedado inconclusa sin la glorificación de los cantos de las Musas, las hazañas de los hombres yacerían en la oscuridad de no recibir la fama que el canto les otorga.

Píndaro está consciente del valor estético de sus composiciones, que encarece con toda suerte de imágenes. Sus odas son «una flor placentera» *(Ol.* VI 105), «un tesoro» *(Pyth.* VI 7), una «dulce crátera de sonoros cantos» *(Ol.* VI 92), o ese algo tan exquisito e intraducible que expresa la palabra ἄωτος. Como ningún otro poeta de la Antigüedad ha sentido fluir en sus adentros la vena generosa de la inspiración, ha tenido la vivencia de la espontánea facilidad, de la desbordante abundancia propia de la genuina creación poética. «Más dulce que los panales forjados por las abejas es mi voz» *(fr.* 152), «la flor de los himnos de alabanza, cual abeja, se dirige cada vez a un tema diferente» *(Pyth.* X 53-54), «estoy parado con ligeros pies, recobrando el aliento antes de hablar» *(Nem.* VIII 19ss).

Con mayor intensidad que Safo tiene conciencia de su talento natural; se sabe en posesión de una σοφία innata, que el oficio no puede suplir, y le dicta palabras que sólo los hombres superiores están capacitados para entender:

> ... πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος
> ὠκέα βέλη
> ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας
> φωνᾶντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πὰν ἑρμηνέων
> χατίζει, σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ· μαθόντες δὲ
> λάβροι
> παγγλωσίᾳ, κόρακες ὥς, ἄκραντα γαρύετον
> Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον
>
> *(Ol.* II 83-88).

Mas las dotes naturales del poeta, que le permiten trenzar las flores de sus versos con primorosa soltura, quedan a veces

arrolladas por el empuje incontenible de un estro superior. Píndaro entonces cree sentir el acicate de la Musa, la colaboración de una potencia divina que se asocia a su genio y le confiere, avasallándolo, inusitada elocuencia:

> εἴρειν στεφάνους ἐλαφρόν· ἀναβάλεο. Μοῖσά τοι
> κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἁμᾷ
> καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἐέρσας.
>
> (*Nem.* VII 79ss).

Por encima de sus dotes personales, de su facilidad para versificar, Píndaro se siente ahora receptáculo de la Musa, que forja una corona poética de materiales más consistentes y preciosos —oro, marfil, coral— que las perecederas flores de la guirnalda que puede su genio construir. El poeta tiene el convencimiento de que «es ciega la mente del hombre que sin las Heliconíadas rastrea el profundo camino de la σοφία» (*Paean* VII b 6). Y la σοφία aludida en este pasaje ya no es una cualidad inherente al sujeto, cual el talento, la destreza o la habilidad, sino algo objetivo y trascendente: una sabiduría ética e intelectual, o una revelación teológica, inaccesible al vulgo, que los dioses pueden fácilmente impartir a los hombres preparados por sus dotes naturales para recibirla.

> καὶ πόθεν ἀθαν[άτων ἔρις ἄ]ρξατο,
> ταῦτα θεοῖς μὲν
> πιθεῖν σοφοὺς δυνατόν,
> βροτοῖσιν δ' ἀμάχανον εὑρέμεν
>
> (*Paean* VI 50-53).

En sus mejores momentos, cuando las flechas de su poesía más alto apuntaban, Píndaro se siente un mero portavoz, un «profeta» de la Musa: μάντευεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ

(*fr.* 150), «vaticina, Musa, que yo seré tu profeta». Y así, al comienzo del *Paean* VI invoca a la «áurea Pito, famosa por su oráculo», para que le admita «como profeta de las Piérides». Por eso también puede llamar, sin exageración, con certera metáfora, la oda que envía desde Tebas a Hagesias de Siracusa «carta de las Musas» (*Ol.* VI 92).

El verdadero alcance de las expresiones pindáricas es difícil de precisar. Dodds [11] señala que el poeta no se atribuye la dignidad de μάντις, sino la de προφήτης; el vaticinar, el μαντεύεσθαι, corresponde a la Musa, como hija que es de Zeus, en tanto que a él, en su calidad de poeta, le corresponde el interpretar a su modo y poner en verso las enigmáticas palabras de la diosa. Píndaro, pues, no se sentiría con la Musa en la misma relación que la Pitia con Apolo, sino más bien en la de los προφῆται de Delfos con la sacerdotisa; en una palabra: no estimaría sus palabras como dictadas por una instancia sobrenatural, sino seguiría en la misma línea de Homero y Hesíodo. Pero tal interpretación tan sólo podría darse por cierta si nos constara —lo que no ocurre— que Píndaro distinguía tan netamente como Platón (cf. p. 46) entre μάντις y προφήτης, entre el adivino «inspirado» o «pose-

[11] *The Greeks and the Irrational*, Beacon Press, Boston, 1957, p. 82. Comparten la opinión de Dodds, C. M. Bowra (*Pindar*, Oxford, 1964, p. 8) y M. Treu («Von der Weisheit der Dichter»: *Gymnasium*, 72, 1965, p. 443). No cabe pensar, según este último, en un equiparse del poeta con el μάντις, porque para Píndaro (cf. *Ol.* III 44ss, XII 8ss, fr. 61 Sn.) el futuro es inescrutable. Pero Píndaro en los textos aducidos parece referirse a la mántica inductiva, objeto de humano saber, y no a la intuitiva, en cuya base está la donación graciosa de los dioses. Por otra parte, que no tenía escrúpulo en compararse con el μάντις, tal vez sin establecer la rigurosa distinción platónica con el προφήτης, lo prueba un texto (fr. 94 a 4ss Sn.), por desgracia fragmentario: ⋅ ω⋅ενα κ[αρ]δίᾳ | μάντις ὡς τελέσσω.

so» de la divinidad y su intérprete, mero exégeta y versificador del material poético ofrecido por ésta. Tampoco nos consta si Baquílides, al autocalificarse de Μουσᾶν γε ἰοβλεφάρων προφάτας (IX 3), establecía la misma diferencia. Lo más probable, como lo sugiere la metáfora de *«sentarse en el trípode de las Musas»* [12], probablemente de ascendencia pindárica (cf. p. 41), es que uno y otro compararan su posición con respecto a la fuente de la poesía a la de la Pitia con Apolo. Y de ser cierta nuestra sospecha, en Píndaro se encontraría el punto de partida de la doctrina del «entusiasmo» poético, como asimismo parece arrancar de él (cf. p. 55) la concepción del trance creador de la poesía como una especie de *«éxtasis»* o vuelo (cf. p. 64).

[12] La lección χρόνῳ ofrecida por el Pap. Oxy. 841, fr. 11-15 a comienzos del *Pean* VI:

> Πρὸς Ὀλυμπίου Διός σε, χρυσέα κλυτομάντι Πυθοῖ,
> λίσσομαι Χαρίτεσσιν τε καὶ σὺν Ἀφροδίται,
> ἐν ζαθέῳ με δέξαι χρόνῳ
> ἀοιδίμων Πιερίδων προφάταν.

De encubrir un primitivo θρόνῳ, nos daría una expresión similar a la de ἐν τῷ τριπόδι τῆς Μούσης καθῆσθαι mencionada por Platón.

LA MUSA Y EL CANTO

1. Musa con lira: lekithos blanco (ca. 440 a. C.). Abajo un pájaro y una inscripción con el nombre de *Helikon*.





2. Joven citaredo: detalle del trono Ludovisi. Obsérvese la sobria actitud del muchacho que contrasta con la arrebatada de las figuras de las láminas 4, 5, 6 y 7.

5

DEMOCRITO

Las vivencias poéticas de Píndaro, expresadas en el ornato magnífico de sus versos, habrían de encontrar una formulación filosófica en Demócrito, el único de los filósofos presocráticos, si se exceptúa tal vez Empédocles [13], que prestó atención al fenómeno de la creación poética. Por desgracia, los testimonios que poseemos de él son escasos, y sólo con esfuerzo, poniéndolos en relación con el resto de su doctrina, permiten vislumbrar su pensamiento [14]. Horacio, en su *Arte poética* (v. 295 = *fr.* 17 D.-K.), dice:

[13] Para Empédocles el «entusiasmo», el arrebato creador, sería la manifestación del δαίμων que habita en nosotros, del ser divino condenado a expiar en la tierra, en sucesivas reencarnaciones, una falta cometida en el mundo de los dioses; cf. V. A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques,* París, 1934, p. 24, 32, y P. Vicaire, «Les grecs et le mystère de l'inspiration poétique»: *Bull. ass. Guillaume Budé,* 1963, 4.ª ser., n.º 1, 68-85.

[14] Para la reconstrucción de las teorías de Demócrito son fundamentales los estudios de V. A. Delatte, *Op. cit.*, 55ss; Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie* (D. Akad. Wiss. zu Berlin S. G. Altertumswiss. Schrif. 14), Berlín, 1958, pp. 56-58, n. 4; Koller, *Die Mimesis in der Antike,*

ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus...,

lo que parece presuponer que Demócrito estimaría el talento superior al oficio en el poeta, y vendría a alinearse con los partidarios de la naturaleza (φύσις, *natura)* frente a los partidarios del arte (τέχνη, *ars)* en la viva polémica que se entabló sobre el particular en época helenística y romana (cf. Hor., *Ars poet.* 408). El término *ingenium*, traducción aproximada del griego σοφία en su sentido de «talento», de predisposición especial congénita para algo, nos traslada a una época en la que todavía no se había consagrado el clisé φύσις : τέχνη, naturaleza : arte, y concuerda perfectamente con la formulación primitiva, anterior a la sofística, del problema. Ya hemos visto cómo Píndaro se pronunciaba por el σοφὸς φυᾷ, por el talento natural, frente a la habilidad adquirida por la práctica de los μαθόντες, en contra, sin duda, de su rival Baquílides, que había hecho hincapié en la dificultad de hallar formas de expresión nuevas.

Pero, aparte de este requisito del talento poético, Demócrito excluía del Helicón, al decir de Horacio, a los *sanos poetas*, a los que estaban en su sano juicio, en plena cordura o normalidad psíquica. El acto de la creación poética exigiría, según él, un estado especial de intensidad anímica, una alteración de las condiciones normales de la mente. Ahora bien, el pensamiento normal, idéntico en la doctrina materialista de Demócrito a la percepción, depende, por un lado, de las ἀλλοιώσεις o «alteraciones» que producen en los átomos ígneos del alma, repartidos por todo el cuerpo, los estímulos externos;

Berna, 1954, p. 150, frente al escepticismo de G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik,* 172; H. Gundert, «Enthusiasmos und Logos bei Platon»: *Lexis,* 2, 1949, 30.

y por otro, de la διαθήκη τοῦ σώματος, de la disposición corporal, es decir, de la simétrica y proporcional distribución de los mismos en la estructura somática. De acuerdo con las perturbaciones originadas por un calentamiento o enfriamiento superior al normal, el hombre estará capacitado para advertir distintos tipos de εἴδωλα. Así, por ejemplo, durante el sueño o la agonía, cuando el equilibrio atómico del alma se altera y el hombre se halla en un estado de anormalidad psíquica (ἀλλοφρονέοντα), adquiere la capacidad de percibir los εἴδωλα divinos, lo cual explica los sueños premonitorios y la fuerza adivinatoria de los moribundos, como la de Héctor al predecir, agonizante, la muerte de Aquiles.

Pues bien: en un estado similar de ἀλλοφρονεῖν se encuentra en el trance creador el alma del poeta, cuya proporción de *átomos ígneos*, diferente de la del hombre normal, le confiere *a priori* una especial sensibilidad. Y el fenómeno que en ella se opera se puede colegir del testimonio de Clemente de Alejandría (*Strom.* VI 168 [II 518,20] = *fr.* 68 B 18): *καὶ ὁ Δημόκριτος ὁμοίως* (*scil.* que Platón, *Ion* 534 B) *ποιητὴς ἅσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν.* Por vez primera encontramos formulada la teoría de la inspiración, cuyos antecedentes se hallaban en Hesíodo, aunque en los términos, por rara paradoja, del más estricto materialismo. Los dioses emiten un sagrado soplo (ἱερὸν πνεῦμα) que el alma del poeta, exquisitamente sensible, recibe, quedando así, inhabitada en cierto modo por lo divino, en estado entusiástico (μετ' ἐνθουσιασμοῦ), con el sagrado hálito en su interior. Cabe pensar que Demócrito concibiera que la recepción del ἱερὸν πνεῦμα se efectuaba a través de los *poroi*. Pero parece más probable, como ha sugerido A. Delatte (p. 50ss), que la hiciera depender del mecanismo de la respiración. En efecto, según su doctrina, la respiración mantiene la vida, al impedir, por un lado, que la presión atmosférica expulse del

cuerpo los átomos ígneos, y al renovar, por otro, la materia del alma introduciendo en ella nuevos átomos de vida e inteligencia que hay en la atmósfera. Y con la introducción masiva de átomos ígneos que hemos de suponer existentes en el sagrado soplo, se produce una «inflamación» en el alma del poeta, que, poniéndole en un estado de agitación semejante a la locura, aumenta al máximo su capacidad creadora (es decir, su receptividad perceptiva de todo tipo de εἴδωλα). Así parece comprobarlo el testimonio de Cicerón (*De or.* II 46,194): *saepe enim audivi poetam bonum neminem —id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt— sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris.* En este texto se alude a la *inflammatio animi,* cuyo origen se acaba de explicar, aunque no quede muy claro en qué consiste el *adflatus furoris,* cuya explicitación, sin embargo, ofrece otro pasaje ciceroniano (*Pro Archia* 18): *poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari.* La concordancia con los frs. 17 y 18 del filósofo estudiados es perfecta: el *divinus spiritus* (ἱερὸν πνεῦμα) penetra y llena el alma del poeta, excitando su sensibilidad *(inflammatio animi)* en un grado superior al normal *(furor),* aunque ya fueran de por sí grandes sus dotes naturales (*ingenium natura ipsa valere* = σοφὸς φυᾷ).

A diferencia de Platón, como hemos de ver, Demócrito no niega tajantemente al poeta la paternidad de sus obras más hermosas, por cuanto que para su creación exige la existencia de unas facultades y la actividad de las mismas (entiéndase: receptividad de imágenes) elevada al máximo. Pero condiciona la operatividad de dichas facultades al estímulo poderoso de un agente externo sobrenatural que, por llevarlas al paroxismo, sume al poeta en un frenesí especial, en un trance semejante al *furor divinantium,* en el que percibe efluvios de seres y cosas que en su normalidad psíquica sería in-

capaz de percibir. De ahí que, en pura doctrina democrítea, tampoco pueda tenerse al poeta por el autor pleno, consciente y responsable de sus obras en el sentido moderno, por esa su dependencia del hálito divino inspirador que transitoriamente en él se instala.

6

PLATON Y LA POESIA

Con presupuestos doctrinales muy diferentes, Platón volvería sobre el tema en varios de sus escritos, como si en el fondo no estuviera muy conforme con el concepto de la poesía y de la creación poética que le imponía la lógica de su sistema filosófico [15]. Conocedor de los efectos psicológicos de

[15] Sobre la poética de Platón, cf. los apartados correspondientes en obras generales como E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, Londres, 1931; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its development*, Cambridge, 1934 (t. I); Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, Méjico, 1941; Emilio Lledó Iñigo, *El concepto «poiesis» en la filosofía griega*, Madrid, CSIC, 1961; y las monografías de C. L. Brownson, «Reasons for Plato's Hostility to the Poets»: *TAPA*, 28; E. Cassirer, *Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Leipzig, 1924; G. Colin, «Platon et la poésie»: *REG*, 41, 1928, 1-72; M. Delcourt, «Socrate, Ion et la poésie. La structure dialectique de l'Ion de Platon»: *Bull. Ass. Guill. Budé*, 55, 1937, 4-14; Th. S. Duncan, «Plato and Poetry»: *Class. Jour.*, 40, 1944, 481-494; H. G. Godamer, *Plato und die Dichter*, Francfort, 1934; W. Chase Greene, «Plato's View of Poetry»: *HSCP*, 29, 1918, 1-76; J. Moreau, «Les thèmes platoniciens de l'Ion»: *REG*, 1939, 419-428; W. J. Verdenius, «Platon et la poé-

aquélla, consciente no sólo de la belleza de sus formas, sino de su rico contenido conceptual, por sentirse quizá en exceso sensible a las sirenas poéticas, se rebela contra la fuerza emocional de la poesía. Al propio tiempo, enojan a su racionalismo el lenguaje enigmático y el intuitivo saber de los poetas. Por eso es contradictorio en su actitud frente a la creación poética, sin que sea posible separar en ella lo personal de lo puramente socrático. Porque Platón, además, para explicarse las misteriosas cualidades de la poesía y ese sutil imponderable de su acto creador, se remite constantemente al testimonio de los poetas, y sin percatarse de ello, se apropia de sus modos de expresión y sobre estos modos de expresión elabora su pensamiento. Los símiles de Píndaro, de Eurípides y de Aristófanes han influido en él no menos que las ideas vertidas en un lenguaje filosófico de Demócrito. Por último, su inclinación al misticismo, cada vez más acentuada según avanzaba en años, le hace prestar atención creciente a los fenómenos extáticos de la religiosidad de sus contemporáneos, a la mántica y a cuantas manifestaciones sobrenaturales se creían percibir de lo divino. Las creencias populares, al menos en la formulación «culta» que desde antiguo venían recibiendo en ciertos círculos filosóficos, como los pitagóricos, intervienen también poderosamente en su concepción del acto poético.

Los poetas egregios, como muy bien sabe, enhechizan el ánimo (*Resp.* 60 C), en especial Homero (*ibid.* 595 B), y no sólo ellos, sino sus intérpretes, como el rapsodo Jon, el cual contemplaba desde la tribuna durante sus recitaciones el llanto, el enardecimiento o la estupefacción de su auditorio

sie»: *Mnem.*, ser. 3, 12, 1944, 118-150; W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden, 1949; W. J. Verdenius, «L'Ion de Platon»: *Mnem.*, ser. 3, 11, 1943, 233-262; P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, París, Klincksieck, 1960.

(*Ion* 535 E). «Los mejores de nosotros —dice Sócrates en la *Republica* (605 C-D)—, cuando escuchamos a Homero o a cualquier otro de los autores trágicos representar a un héroe que se encuentra en situación dolorosa y se explaya largamente lamentándose, nos complacemos, nos entregamos y le seguimos, compartiendo sus emociones.» De ahí el peligro de la poesía imitativa.

Pero, por otra parte, los poetas son en cierto modo los padres de la sabiduría de los griegos (cf. *Symp.* 209 A; *Lys.* 214), y hasta cierto punto tienen razón quienes opinan «que conocen todas las artes, todas las cosas humanas relativas a la virtud y al vicio y las cosas divinas, porque el buen poeta, si va a hacer buena poesía sobre el objeto de su composición, es menester que la haga conociéndolo, so pena de ser incapaz de hacerla» (*Resp.* 598 E). Aunque, por desgracia, esta opinión del vulgo no se confirma en la realidad, por cuanto que, al ser preguntados sobre el sentido de sus composiciones, los poetas son incapaces de hacer el menor comentario sobre ellas (*Apol.* 22 B-C), cuando por el carácter enigmático de su lenguaje (*Teet.* 194 C) sus obras requieren intérpretes (*Prot.* 347 E; *Resp.* 331 E; *Lys.* 214 B), y *a priori* no se podría esperar dar con otros más idóneos que los propios autores. Por este motivo, el Sócrates de la *Apología* llegaba a la desoladora conclusión de que los poetas escribían sus poemas no «por sabiduría (σοφίᾳ), sino por ciertas dotes naturales e inhabitación de lo divino (φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες), como los adivinos de los dioses (θεομάντεις) y los vaticinadores (χρησμῳδοί); pues éstos también dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen» (22 B-C).

Platón, al parecer, se muestra aquí de completo acuerdo con su maestro. Por un lado, acepta la teoría de la inspiración de Demócrito; pero, por otro, se niega tajantemente a admitir el innato talento del poeta, degradándolo a una cierta predisposición natural. Y suprimido ese factor en la creación de la

poesía, el énfasis revierte por entero en el más misterioso de la «inspiración», que el filósofo compara al trance profético, siguiendo la pauta marcada por los propios poetas como Píndaro. En *Las leyes* (719 C), citándole tal vez (recuérdese cómo se calificaba Píndaro de «profeta de las Piérides»), menciona un dicho antiguo (παλαιὸς μῦθος), según el cual «el poeta, cuando se sienta en el *trípode* de las Musas, *ya no está en su* sano juicio, y como fuente deja fluir libremente cuanto se le ocurre», aunque ignorando la verdad de lo que dice. Una expresión ésta, la de «sentarse en el trípode de la Musa», que en época posterior gozaría de cierta aceptación (cf. Damasc., *V. Isid.* 22: οἷα ἐν σχήματι μύθου σεμνύνουσιν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθήμενοι ποιηταί) y se convertiría en proverbial para designar la actividad literaria.

7

EL «ENTUSIASMO» Y SU VALORACION

Los textos considerados hasta el momento son lo suficientemente explícitos para forjarse una noción provisional de cómo entendía Platón la mecánica del acto poético, que excluye, por un lado, el conocimiento profundo y razonado de cuanto se dice (σοφία) e implica, por otro, la anulación de la conciencia (οὐκ ἔμφρων) y la intervención de un ἐνθουσιασμός. Pero para comprender plenamente la naturaleza del proceso, y sobre todo la del «endiosamiento», es preciso acudir al *Ion* (533 C-536 D), donde con mayor plasticidad cobra forma la doctrina de la «*inspiración*» en una constelación de símiles de insuperable belleza; símiles que Platón, sin excesivo discernimiento, con cierta alegre irresponsabilidad de artista, toma de los poetas.

El algo misterioso que hay en Jon y le permite «hablar bien» sobre Homero, ese algo que el propio rapsodo no acierta a explicarse —la inspiración, en una palabra—, lo define como una fuerza divina (θεία δύναμις) que le conmociona (κινεῖ), y que, partiendo de la Musa, se transmite al poeta, de éste a su recitador y de su recitador al auditorio. Tal y como ocurre con la fuerza magnética que emana de un imán —la piedra que Eurípides denominó «de Magnesia»— y se comunica a una serie de anillos de acero que penden unos de

otros. La *«suspensión»* del público, por tanto, el misterioso hechizo de la poesía que mantiene adherida la atención de los oyentes, no es *más* que la inducción de un ἐνθουσιασμός a través de los distintos eslabones de la cadena: οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται (533 E). La poesía, así concebida, viene a ser un medio, aunque mediato, de comunión con lo divino.

Pero si esto es así desde la perspectiva del último eslabón de la cadena, que tan a lo vivo siente la operatividad de la divina fuerza, calcúlense cuáles serán los *efectos directos* de la misma en el primero, en el poeta. Platón los describe en su fenomenología externa comparándolos a la excitación de las danzas de los Coribantes y al delirio de las Bacantes, que en trance creen extraer miel y leche de los ríos, ἔμφρονες δὲ οὖσαι οὔ. Los poetas al hacer poesía, al penetrar, para emplear la expresión platónica, en la armonía y el ritmo quedan en un estado similar de «endiosamiento» y «posesión»: πάντες γὰρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως (533 E). Y este «endiosamiento» no es, como podemos suponer que era para Demócrito, una reactivación especial de la mente por efecto de un agente externo sobrenatural, ni un estar «junto a y en el dios», según interpretaba parcialmente Rohde, sino más bien un estar lleno o colmado de dios, como con acierto señala Pfister [16], aunque sin percatarse del doble movimiento implí-

[16] Art. «Ekstase», en *RAC*. Una buena definición del «entusiasmo» puede vers een Plut., *Am*. 16, p. 758 E: ὡς γὰρ ἔμπνουν τὸ πνεύματος πληρωθέν, ἔμφρον δὲ τὸ φρονήσεως, οὕτως ὁ τοιοῦτος σάλος ψυχῆς ἐνθουσιασμὸς ὠνόμασται μετοχῇ καὶ κοινωνίᾳ θειοτέρας δυνάμεως· ἐνθουσιασμοῦ δὲ τὸ μαντικὸν ἐξ Ἀπόλλωνος ἐπιπνοίας καὶ κατοχῆς, τὸ δὲ βακχεῖον ἐκ Διονύσου. Según

cito en el fenómeno. De la misma manera que los que penetran en un río están en él y al propio tiempo quedan empapados de agua, al igual que el ἔνοινος está «en» el vino y al propio tiempo está repleto de vino, los poetas, al penetrar (ἐπειδὰν ἐμβῶσιν) en la corriente divina de la armonía y el ritmo quedan colmados, por así decirlo, del dios inspirador.

Ahora bien: al ser el hombre un recipiente de limitada cabida, la inhabitación en él de lo divino excluye la presencia simultánea de su νοῦς. El poeta endiosado está en cierto modo «fuera de sí», al menos fuera de su estado de normalidad psíquica (καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ: 534 B), y como al profeta y al adivino, el dios le anula la voluntad y le nubla la conciencia para servirse de él como de un *medium:* διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησμῳδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς (534 E-D).

Mas con este concepto de la creación poética la personalidad del poeta quedaba malparada. Lejos de ser un individuo egregio, con un talento innato, cuando no está poseído por la divinidad es un pobre hombre incapaz de componer nada de mérito, como Tínnico de Calcis, mediocre autor, cuyo célebre *Paean* es, sin embargo, una obra espléndida. Así se explica también la inepcia de los poetas en géneros distintos del específicamente suyo, en los que podrían sobresalir por igual, de ser la poesía un arte, una τέχνη. Y por tales motivos queda en claro que los verdaderos autores de los hermosos poemas son los dioses, y que los poetas, a la manera de los rapsodos, no

eso, el ἐνθουσιασμός es la agitación del alma (σάλος ψυχῆς) que tiene lugar cuando ésta, por participación y comunión (μετοχῇ καὶ κοινωνίᾳ) con la potencia divina, queda repleta de ésta.

son originales creadores, sino «intérpretes de la deidad, por la que cada uno está poseído» (534 E). No obstante, el mero hecho de ser receptáculo de la divinidad eleva al poeta inspirado a un plano superior al del común de los mortales, que estando ἔμφρονες no son capaces de decir cosas tan profundas y tan bellas.

El *Ion* plantea, pues, el problema de la valoración platónica del trance poético, con sus características de inconsciencia, arrebato y posesión, frente a la sobria capacidad analítica del hombre que no pierde la σωφροσύνη y permanece en pleno dominio de sus facultades mentales. En la *Apología,* Platón parecía despreciar a los poetas, incapaces de comentar sus composiciones, y a quienes en este menester superaba un cualquiera (ὡς ἔπος γὰρ εἰπεῖν ὀλίγου αὐτῶν ἅπαντες οἱ παρόντες ἂν βέλτιον ἔλεγον περὶ ὧν αὐτοὶ ἐπεποιήκεσαν; 22 B), mientras que en el *Ion* (534 B) se califica al poeta de κοῦφον χρῆμα... καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν y se le hace partícipe de una θεία μοῖρα que no a todo el mundo le es dada. El platillo de la balanza parece inclinarse aquí —a despecho del concepto peyorativo sobre las dotes intelectuales del poeta— a favor del hombre que por divino carisma transmite verdades a las que no puede llegar la mera inteligencia humana.

La diferencia de énfasis se explica poniendo la doctrina de este diálogo con un pasaje del *Menón* (99 A-100 A) y otro del *Timeo* (71 D-72 B), que dan razón cumplida de los distintos planos en que se hallan el ἔκφρων, tocado de una θεία μοῖρα, y el ἔμφρων, reducido a las meras luces de su razón y enmarcado por ellas. Ambos diálogos, anterior el primero y posterior el segundo al *Fedro,* están en completo acuerdo con la doctrina de la «locura» poética, que más adelante comentaremos y que no es sino un desarrollo de las ideas expresadas en el *Ion*. En el *Menón* se concluye que la ἀρετή no es una ἐπιστήμη, sino una concesión graciosa de los dioses que aparece θείᾳ μοίρᾳ en quienes la poseen. La excelencia es compa-

rable a la εὐδοξία, al certero instinto de los políticos οἵτινες νοῦν μὴ ἔχοντες πολλὰ καὶ μεγάλα κατορθοῦσιν ὧν πράττουσι καὶ λέγουσι, por lo cual se les puede calificar de «divinos» (θεῖοι) como a los vaticinadores, adivinos y poetas, ya que están «inspirados» y poseídos por la divinidad (ἐπίπνους ὄντας καὶ κατεχομένους ἐκ τοῦ θεοῦ: 99 D) y aciertan en sus graves propuestas μηδὲν εἰδότες ὧν λέγουσιν. El político —y por analogía el adivino y el poeta— es incapaz de convertir a nadie en un ser semejante a él, con lo cual se demuestra que lo que le hace ser tal no es un conjunto transmisible de conocimientos, una ἐπιστήμη en suma, sino un talento especial, una ἀρετή que le constituye en un ser único y superior a los que, careciendo de esa intuición genial suya, se ven obligados a seguir los dictados de la humana σωφροσύνη. De acuerdo, pues, con la doctrina del *Menón*, la φύσις τις que se reconocía a los poetas en la *Apología* se eleva al rango de ἀρετή, prácticamente identificada con el divino carisma (θεία μοῖρα) que hace del poeta, como afirmaba Homero que era, un θεῖος ἀνήρ.

Ahora bien: la antitética valoración del entusiasmo poético, es decir, de la sabiduría inspirada, y del conocimiento racional que se percibe entre la *Apología* y los dos últimos diálogos citados, se supera en armoniosa síntesis en el *Timeo*, donde se asignan sus respectivas funciones a la parte irracional del alma (al ἐπιθυμητικόν) y a la mente. En la primera, y con el fin de que pudiera de algún modo participar en la verdad, ha situado la divinidad el μαντεῖον del hombre, en el hígado, cuya superficie tersa, a la manera de espejo, permite reflejar toda clase de imágenes, tanto las procedentes de la διάνοια como las provenientes de los dioses. Y la demostración de esto la ve Platón en el hecho de que la mántica va unida inseparablemente a la ἀφροσύνη: οὐδεὶς γὰρ ἔννους ἐφάπτεται μαντικῆς ἐνθέου καὶ ἀληθοῦς, ἀλλ' ἢ καθ' ὕπνον τὴν τῆς φρονήσεως πεδηθεὶς δύναμιν ἢ διὰ νόσον ἢ διά τινα ἐνθουσιασμὸν παραλλάξας (71 E). Ahora bien: la interpretación, tanto

de las visiones que tiene la parte irracional del alma como de las palabras que se pronuncian cuando en el hombre predomina la parte irracional, sólo es factible hacerla estando en pleno dominio de las facultades mentales, por vía de análisis y con la razón. Y de ahí la costumbre de añadir ἐπὶ ταῖς ἐνθέοις μαντείαις, es decir, en los santuarios como en Delfos donde se practica la mántica entusiástica, «profetas» (τὸ τῶν προφητῶν γένος), a quienes algunos por ignorancia llaman μάντεις desconocedores ὅτι τῆς δι' αἰνιγμῶν οὗτοι φήμης καὶ φαντάσεως ὑποκριταί, καὶ οὔ τι μάντεις, προφῆται δὲ μαντευομένων δικαιότατα ὀνομάζοιντ' ἄν (72 B). Transponiendo, pues, la doctrina a la poesía, al poeta «inspirado» le correspondería transmitir a los hombres el mensaje divino de su deidad patrona, y a los que más tarde habríanse de llamar κριτικοί o φιλόλογοι, la misión de exégesis e interpretación de sus oscuras palabras. De esta manera, Platón supera al final de su vida la contradicción en que su racionalismo por un lado y su íntima afición a la poesía por otro le colocaban.

EL POETA INSPIRADO



3. Orfeo y los tracios: Obsérvense los efectos "hipnóticos" del canto. Los oyentes están en suspensión como en la imanada cadena del *Ion*. En ésta y en las siguientes láminas puede verse, en la inclinación hacia atrás de la cabeza del poeta cantor, el efecto visible de la "inspiración".

8

ENTUSIASMO Y VENTRILOQUIA

Con todo, la concepción platónica del acto poético como ἐνθουσιασμός peca de insatisfactoria, de rudo primitivismo, diríamos más bien, ya que, al excluir de su mecánica toda labor consciente del poeta, las obras maestras de la época del filósofo —en especial las dramáticas— no podrían concebirse como poesía genuina, so pena de considerarlas escritas en un continuo trance. Cabe, pues, preguntarse si, al adoptar la doctrina de la inspiración, Platón reelaboraba personalmente las viejas teorías de Demócrito, dándoles carta de naturaleza en su sistema filosófico, o admitía más bien, como ya hemos sugerido, sin excesivo espíritu crítico, ideas que eran de dominio público. Y, en efecto, esto último es lo más probable. La creencia en la posesión por divinidades selváticas —las Ninfas, Pan—, como advertimos en el caso de Hesíodo, era moneda corriente todavía y lo seguiría siendo muchos siglos después entre los campesinos. Determinadas enfermedades como la epilepsia —el morbo sacro— y ciertas anormalidades psíquicas —locura, estados de arrebato— se explicaban por la acometida, el golpe o la introducción en el cuerpo del paciente de un *demon*. No hay nada, pues, de innovador en el concepto general de «endiosamiento» con el que Platón opera. Su origen no puede ser más humilde, a pesar de que Demócrito lo en-

cumbrase a la filosofía y a la crítica literaria. Ahora bien: si en los casos mencionados la posesión divina se manifestaba en convulsiones, en gritos inarticulados, en danzas orgiásticas y frenéticas, como en el dionisismo y en el furor coribántico, a los griegos de la época no les eran desconocidos otros fenómenos, como el trance de la Pitia, en los que la aparente posesión se traducía en un flujo de palabras de sentido misterioso.

Por desgracia, no tenemos noticias contemporáneas sobre las interpretaciones que corrían del trance profético de la sacerdotisa de Apolo, pero ciertos hechos que a continuación comentaremos nos pueden servir de indicio de que dichas interpretaciones no diferirían en lo fundamental de las que circularon en época helenística y romana (cf. p. 97). Nos referimos concretamente a los fenómenos de ventrilocuismo, cuya primera mención en la historia de Grecia corresponde a la época de Platón.

Aristófanes, en la parábasis de *Las avispas,* tacha de ingratos a sus conciudadanos por no apreciar en lo que valen sus méritos:

ἀδικεῖσθαι γάρ φησιν πρότερος, πόλλ' αὐτοὺς εὖ πεποιηκώς,
τὰ μὲν οὐ φανερῶς, ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς—
μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν—
εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμῳδικὰ πολλὰ χέασθαι·
μετὰ τοῦτο δὲ καὶ φανερῶς ἤδη κινδυνεύων καθ' ἑαυτόν,
οὐκ ἀλλοτρίων ἀλλ' οἰκείων Μουσῶν στόμαθ' ἡνιοχήσας

(vv. 1017ss).

El contexto demuestra, por un lado, que el poeta identifica las Musas con su propio genio creador y tiene plena conciencia —algo nuevo e importante— de «llevarlas de la rienda», es decir, del hecho de que nadie sino él es responsable de sus composiciones. Por otro, depara cierta información sobre cómo

concebían los contemporáneos del comediógrafo la ventriloquia. Aristófanes compara las obras que no hizo representar bajo su nombre a las predicciones de Euricles, un famoso ἐγγαστρίμυθος, puesto que con ellas derramó en los vientres de otros un sinfín de cómicas facecias. El ventrílocuo sería, pues, el hombre en cuyo vientre se habría aposentado un *demon*, concebido como una sustancia de índole flúida o pneumática susceptible de penetrar en el interior del hombre por la boca, que vaticinaría valiéndose de los órganos fonadores de éste.

Pues bien: Platón conoce este fenómeno, y el mismo personaje, proverbial a lo que se desprende de sus palabras, le sirve de comparación para describir a los sofistas que han de enfrentarse constantemente con sus propias contradicciones: ἀλλὰ τὸ λεγόμενον οἴκοθεν τὸν πολέμιον καὶ ἐναντιωσόμενον ἔχοντες, ἐντὸς ὑποφθεγγόμενον ὥσπερ τὸν ἄτοπον Εὐρυκλέα περιφέροντες ἀεὶ πορεύονται (*Sof.* 252 C). Con esto quizá nos representemos mejor lo que entenderían los contemporáneos de Platón por «entusiasmo», o al menos las asociaciones que podría suscitar en ellos el término. Dada la insistencia en parangonar el «entusiasmo» poético y el mántico, y siendo un hecho conocido la existencia de individuos con un ser extraño dentro de sí, cuyas palabras proferían sus bocas, inconsciente e involuntariamente, no es aventurado suponer que se interpretase que en el poeta se daba un fenómeno *similar* al del ἐγγαστρίμυθος. La divinidad «inspiradora» se introduciría en el poeta, y desde abajo, desde sus adentros, pronunciaría sus versos inspirados. Pues no de otro modo debe interpretarse la expresión de ἐντὸς ὑποφθέγγεσθαι, errando Dodds [17] al en-

[17] *The Greeks and the Irrational,* p. 71 y 89, n. 49. Dodds, sin embargo, tiene razón en insistir que no se debe identificar el ventriloquismo antiguo con el moderno, sino más bien con los actuales *trance mediums.*

tendería como un dialogar con «una segunda voz interna». Porque un diálogo presupone un enfrentamiento de dos voluntades y de dos conciencias, enfrentamiento para el que no hay *lugar ni* en la ventriloquia ni en el entusiasmo poético, ya que tanto el poeta como el ἐγγαστρίμυθος son meros habitáculos pasivos de otro ser.

Que Platón quería dar a entender que el poeta tenía de un modo efectivo en sus adentros el numen inspirador, lo confirma un pasaje del *Cratilo* (428 C), con coincidencias curiosas con el de *Las aves,* de Aristófanes, citado anteriormente: καὶ ἐμοὶ σύ, ὦ Σώκρατες, ἐπιεικῶς φαίνει κατὰ νοῦν χρησμῳδεῖν, εἴτε παρ' Εὐθύφρονος ἐπίπνους γενόμενος, εἴτε καὶ ἄλλη τις Μοῦσα σε ἐνοῦσα ἐλελήθει. Como en el caso del vaticinador (χρησμῳδός), la «inspiración» (ἐπίπνοια) supone la inhabitación real en el hombre de un ser externo y sobrenatural (Μοῦσα... ἐνοῦσα). Platón, cierto es, se guarda muy bien de precisar cómo se operaría este fenómeno de entrada de lo divino en el hombre, porque, sin duda, no compartía las concepciones groseras y semimaterialistas de sus contemporáneos, pero su noción del «entusiasmo», aunque atemperada por el mayor grado de abstracción de su terminología filosófica, no rebasa la esfera de las creencias populares, en cuya entraña más profunda hunde sus raíces.

Eurípides igualmente, al referirse al delirio profético producido por la introducción masiva de Dioniso en el cuerpo, emplearía deliberadamente términos ambiguos, susceptibles de varias interpretaciones:

Μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·
ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολύς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ.

(*Bacch.* 298ss).

Tiresias, con toda seguridad, tiene en mientes la comunión con lo divino operada en el rito de la omofagia, y quiere significar la entrada verdadera de Dioniso en sus devotos, pero se muestra cauto en la expresión para no escandalizar a Penteo, hasta el punto de que los mismos antiguos como Plutarco (*Def. orac.* 40, 432 E) vieron aquí, al igual que ciertos comentaristas modernos, una alusión a la ingestión de grandes masas de vino: οἶνος ἀναθυμιαθεὶς ἕτερα πολλὰ κινήματα καὶ λόγους ἀποκειμένους καὶ λανθάνοντας ἀποκαλύπτει· τὸ γὰρ βακχεύσιμον καὶ τὸ μανιῶδες μαντευτικὴν πολλὴν ἔχει κατ' Εὐριπίδην [18].

[18] Cf. el comentario *ad loc.* de Dodds en *Eur. Bacchae*, Oxford, 1944, p. 103.

9

EL EXTASIS POETICO: PLATON, PINDARO Y ARISTOFANES

De propósito venimos retrasando el ocuparnos de una cuestión que plantea la ἐξαίρεσις τοῦ νοῦ simultánea al «entusiasmo». El poeta ἔνθεος está ἔκφρων, un término que precisa Platón con la frase de καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ (*Ion* 534 B). El «endiosamiento», por tanto, comporta una vertiente «enstática» —la instalación de lo divino en el interior del hombre— y una vertiente «extática» paralela de salida del νοῦς personal, es decir, de aquel elemento anímico (la inteligencia consciente) que depara al ser humano el sentimiento de su mismidad. Ahora bien: surge el problema de precisar esta noción de «salida de sí» que ve Platón en el acto poético: ¿ha de interpretarse en su sentido espacial, como un traslado efectivo a otro lugar, o bien se ha de tomar metafóricamente como una cesación transitoria de la conciencia del poeta, obnubilada y acallada por la irrupción torrencial en su persona de lo numinoso?

Evidentemente es más cauto interpretar las palabras del filósofo en este último sentido, ya que Platón tan sólo parece admitir, como proclama el *Fedón*, la posibilidad de una desvinculación completa del alma y su corpóreo habitáculo en la muerte. Pero, por otra parte, el tajante dualismo platónico no

excluye totalmente la posibilidad de conseguir en vida grados diversos de separación entre alma y cuerpo. Si el primero lo representa la μελέτη θανάτου del filósofo, es decir, la progresiva concentración del alma en sí misma, desatendiendo cuanto deriva del cuerpo —pasiones, datos sensoriales— y el último la muerte, hay ciertos momentos en que la desconexión entre los dos elementos constitutivos del hombre (p. ej., la lipotimia o el sueño) se revela mayor que la habitual [19]. ¿No entra dentro de la lógica del platonismo admitir un momento especial de excelsitud en el que el alma, ingrávida, pueda, al menos transitoriamente, desatarse de las corpóreas ataduras y emprender un «vuelo»? Al menos ésta es la consecuencia que extrajo el neoplatonismo con un concepto de la ἔκτασις, que designa un instante en que el alma, rompiendo toda barrera somática, se «extiende» para ir al encuentro de lo divino, que, a su vez, sin salir de sí viene hacia el hombre (cf. *Plot.* VI 4ss; Procl., *In Plat. Alcib.* I 92,3ss).

El problema, pues, reside en descubrir en las obras de Platón, implícita o explícita, una noción del éxtasis similar a la del neoplatonismo, susceptible de una aplicación concreta a la creación poética. Y aquí de nuevo, volvemos a encontrar un paralelismo sorprendente de ciertos pasajes platónicos con

[19] En un pasaje de Jenofonte se formula expresamente esta noción: ἐννοήσατε δ', ἔφη, ὅτι ἐγγύτερον μὲν τῶν ἀνθρωπίνων θανάτῳ οὐδέν ἐστιν ὕπνου· ἡ δὲ τοῦ ἀνθρώπου ψυχὴ τότε δήπου θειοτάτη καταφαίνεται καὶ τότε τι τῶν μελλόντων προορᾷ· τότε γὰρ, ὡς ἔοικε, μάλιστα ἐλευθεροῦται (*Inst. Cyr.* VIII 7,21). Las concordancias de ideario con Platón —cuyo dualismo psicosomático se lleva a las últimas consecuencias— y con el fr. 131 b de Píndaro, que subraya cómo se manifiesta en sueños la naturaleza divina del alma, inducen a pensar en una común procedencia socrática. Platón, mucho más influido por las ideas de su maestro de lo que comúnmente se cree, atenuaría en parte los radicalismos de su psicología, muy influida, a su vez, por el pitagorismo.

algunas imágenes pindáricas y aristofánicas; un paralelismo, por cierto, al que no se ha prestado todavía la suficiente atención. De todos conocida es la descripción de los ensimismamientos (¿extáticos?) de Sócrates por Alcibíades en *Symp.* 220 C en el asedio de Potidea, cuando se pasaba el día y la noche entera en pie, sin moverse del sitio, sumido en sus meditaciones. Pues bien: la explicación más apropiada del estado anímico del maestro en tesitura semejante, la deparan las palabras que Platón le atribuye en el *Teeteto,* cuando refiriéndose al filósofo, abstraído y ajeno a cuanto ocurre en la ciudad, dice: ἀλλὰ τῷ ὄντι τὸ σῶμα μόνον ἐν τῇ πόλει κεῖται αὐτοῦ καὶ ἐπιδημεῖ, ἡ δὲ διάνοια ταῦτα πάντα ἡγησαμένη σμικρὰ καὶ οὐδέν, ἀτιμάσασα πανταχῇ φέρεται κατὰ Πίνδαρον (fr. 249 Turyn), τά τε γᾶς ὑπένερθε καὶ τὰ ἐπίπεδα γεωμετροῦσα, οὐρανοῦ τε ὕπερ ἀστρονομοῦσα, καὶ πᾶσαν πάντῃ φύσιν ἐρευνωμένη τῶν ὄντων ἑκάστου ὅλου, εἰς τῶν ἐγγὺς οὐδὲν αὑτὴν συγκαθιεῖσα (73 E).

La meditación filosófica supone, según eso, un estado parecido a la muerte (cf. μελέτη θανάτου) y un «vuelo» extático del alma, que, libre de las trabas del cuerpo, queda en situación de ejercitar plenamente sus facultades intelectuales.

Ahora bien: este ejercicio se plasma en una serie de actividades que muestran una chocante analogía con las de Sócrates y sus discípulos en el famoso «pensadero», según la divertida parodia de Aristófanes: Sócrates investiga τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς καὶ τὰς περιφοράς (vv. 171-172), sus discípulos ἐρεβοδιφῶσιν ὑπὸ τὸν Τάρταρον (v. 192) o se ocupan de ἀστρονομία (v. 201) y de γεωμετρία (v. 201 = γῆν ἀναμετρῆσαι), lo que coincide exactamente con cuanto era capaz de hacer el alma cuando libremente vuela con las alas de la inteligencia, según el fragmento pindárico citado en el *Teeteto.* Para que la analogía sea aún más completa, recordemos cómo el propio Sócrates, para ponerse en situación apropiada a sus investigaciones, se cuelga del techo en una cesta (v. 218), como cumple

a quien ἀεροβατεῖ καὶ περιφρονεῖ τὸν ἥλιον (v. 225), según explica al rústico Estrepsíades:

... Οὐ γὰρ ἄν ποτε
ἐξηῦρον ὀρθῶς τὰ μετέωρα πράγματα,
εἰ μὴ κρεμάσας τὸ νόημα καὶ τὴν φροντίδα
λεπτὴν καταμείξας εἰς τὸν ὅμοιον ἀέρα.
Εἰ δ' ὢν χαμαὶ τἄνω κάτωθεν ἐσκόπουν,
οὐκ ἄν ποθ' ηὗρον· οὐ γὰρ ἀλλ' ἡ γῆ βίᾳ
ἕλκει πρὸς αὑτὴν τὴν ἰκμάδα τῆς φροντίδος

(vv. 227ss).

En realidad, lo que ingenuamente pretende el Sócrates aristofánico es ponerse en tesitura de «vuelo» empleando unas técnicas que recuerdan a las de ciertas ceremonias chamánicas.

Por lo demás, Aristófanes insiste en el carácter religioso que los discípulos de Sócrates y el mismo filósofo pretenden dar a las enseñanzas impartidas en el «pensadero» y a las actividades que en él tienen lugar. El objeto sobre el que versan sus lucubraciones οὐ θέμις πλὴν τοῖς μαθηταῖσιν λέγειν (v. 140), pues tiene la categoría de misterio (νομίσαι δὲ ταῦτα χρὴ μυστήρια, v. 143). El aspirante a discípulo ha de pasar por un rito de consagración previa, en el que se le impone una corona (v. 255) (cf. pp. 155-156), para recibir la epifanía del Eter y las Nubes, en calidad de φροντιστής. Y cuando esta epifanía se produce, al menos en forma acústica, el alma del iniciando comienza a «volar», sintiendo nacer en sí el deseo de decir sutilezas y el de razonar con arreglo a las normas de la dialéctica. Unos maravillosos efectos que describe Estrepsíades de esta guisa:

Ταῦτ' ἄρ' ἀκούσασ' αὐτῶν τὸ φθέγμ' ἡ ψυχή μου πεπότηται,
καὶ λεπτολογεῖν ἤδη ζητεῖ καὶ περὶ καπνοῦ στενολεσχεῖν,
καὶ γνωμιδίῳ γνώμην νύξασ' ἑτέρῳ λόγῳ ἀντιλογῆσαι

(vv. 319-321).

Pues para poder pensar, como el propio Sócrates advierte a su educando, no hay que tener «enrollado» el pensamiento sobre uno mismo, sino que es preciso dejar volar el espíritu, como hacen los niños con el escarabajo que sueltan atado de un cordel:

> Μή νυν περὶ σαυτὸν εἶλλε τὴν γνώμην ἀεί,
> ἀλλ' ἀποσχάλα τὴν φροντίδ' εἰς τὸν ἀέρα
> λινόδετον ὥσπερ μηλολόνθην τοῦ ποδός
>
> (vv. 761-763).

Ahora bien: el poder hacer esto presupone que el alma, o al menos una parte de ésta (el νόημα, cf. v. 229, o φροντίς), es susceptible de abandonar el cuerpo *transitoriamente*. Y que esta capacidad de «éxtasis» debe entenderse en su sentido más literal, es decir, en el de una salida efectiva al exterior, lo demuestra el hecho de que se mezcle εἰς τὸν ὅμοιον *ἀέρα*. La parte pensante del hombre —de atenerse a la imagen aristofánica de la psicología socrática— sería, pues, de índole pneumática y podría salir y entrar en el hombre en virtud de un *mecanismo análogo al de la respiración*.

Cabe ahora preguntarse lo que hay de verdad en las jocosas palabras de Aristófanes, lo que nos llevaría a penetrar en el tan debatido tema del Sócrates aristofánico, un problema tangencial a nuestro propósito. Pero, no obstante, merece la pena detenerse un momento a considerar las concordancias existentes entre las teorías expuestas en *Las nubes* con lo dicho por Plutarco sobre la naturaleza del δαιμόνιον socrático en el mito de Timarco (*De gen. Socr.* 22ss). Timarco, amigo de Lamprocles, el hijo de Sócrates, y perteneciente al círculo de Simmias y Cebes, deseoso de informarse sobre la naturaleza del «demonio» socrático, descendió para practicar el rito de la ἐγκοίμησις al antro de Trofonio en Lebadea, donde tuvo en dos días y medio de estancia una visión apocalíptica. Lo

que de ella aquí nos interesa considerar son sólo dos aspectos: primero, el hecho de que la visión se obtuviera en «éxtasis»: Timarco siente un golpe en la cabeza, las comisuras del cráneo se le abren y su alma ἀναχωροῦσα κατεμίγνυτο πρὸς ἀέρα διαυγῆ καὶ καθαρὸν ἀσμένη (590 B), es decir, se eleva a lo alto, «mezclándose» con el aire, como pretende el Sócrates aristofánico que debe hacerse para pensar, y prosigue un vuelo ascensional, similar al del fragmento pindárico, que le permite contemplar desde una perspectiva insólita el universo. El segundo punto a considerar es el cumplido informe (591 D-E) que una voz misteriosa da a Timarco sobre la naturaleza del alma, un informe que abarca los siguientes puntos: *a)* toda alma participa de νοῦς; *b)* no obstante, la parte del alma que se mezcla con la carne y las pasiones sufre una ἀλλοίωσις y se convierte en irracional; *c)* hay almas que se sumergen totalmente en el cuerpo; otras, sin embargo, que dejan fuera de él su parte más pura: la parte sumergida en el cuerpo es la llamada ψυχή, la parte emergente de lo corruptible recibe comúnmente el nombre de νοῦς, pues el vulgo cree tenerla dentro de sí, οἱ δὲ ὀρθῶς ὑπονοοῦντες ὡς ἐκτὸς ὄντα δαίμονα προσαγορεύουσι. El vulgo sufre, pues, un engaño de óptica semejante al que hace creer que los objetos reflejados en los espejos están dentro de ellos, cuando en realidad el νοῦς o δαίμων flota por encima de la cabeza del hombre como una boya atada al fondo del mar con una cuerda.

Los recientes estudios de Méautis [20] y M. Detienne [21] han venido a revelar por otros caminos cuanto hay de genuinas doctrinas órfico-pitagóricas en los mitos escatológicos de Plu-

[20] «Le mythe de Timarque»: *REA*, 52, 1950. Todavía se pueden leer con provecho sus *Recherches sur le pythagorisme* (Rec. Trav. Fac. Lettres, IX), Neuchâtel, 1922.

[21] *La notion de «daimon» dans le pythagorisme ancien*, París, Les Belles Lettres, 1963.

tarco, tanto el aquí considerado como el de Tespesio-Arrideo del *De ser. num. vind.* y el de Sulla del *De fac. quae in orbe lun. app.*, cuyas concepciones psicológicas difieren en el detalle, pero comparten la nota de admitir dos partes separables en el elemento espiritual del hombre: νοῦς y ψυχή (*De facie* 943 A), τὸ φρονοῦν y ἡ ἄλλη ψυχή (*De ser. num. vind.* 564 C). La parte superior del alma, la mente o intelecto, se considera como una *external soul* atada de algún modo a la parte inferior, sumergida totalmente en el cuerpo, a la manera, como hemos visto de la piedra, a la que se sujeta la boya, o del ancla (ὥσπερ ἀγκύριον: *De ser. num. vind.* 564 C) clavada en el fondo del mar. Ahora bien: ambos símiles tienen un elemento común con el del juego de la *melolontha* aristofánico, a saber: la cuerda que visualiza, por un lado, la vinculación existente entre el espíritu puro y la parte inferior del alma que anima el cuerpo, y por otro, la posibilidad de hacer esa vinculación laxa o estrecha según se recoja o se suelte la cuerda. El cometido, pues, del hombre que aspire al conocimiento será el de «soltar cuerda» a la parte emergente del alma, al objeto de que pueda volar separándose lo más posible de la parte grávida de su ser: el cuerpo. Y este proceso de soltar, o estirar la cuerda vinculadora de las dos partes del alma, no es en resumidas cuentas otra cosa que una ἔκτασις (cf. p. 54) previa a la efectiva salida del νοῦς. Para el conocimiento verdadero, es decir, para el conocimiento de verdades trascendentes, sólo cabría una vía de acceso, el éxtasis, en virtud de un proceso ascensional de la índole del descrito en el *Fedro*.

Volvamos ahora a considerar al Sócrates aristofánico colgado del techo en su κρέμαθρα y a la justificación de su postura, aparentemente ridícula. La observación de las cosas celestes implica, primero, un «colgar» su pensamiento de lo alto y un mezclarlo con el aire; segundo, un separarse lo más posible de la tierra, al objeto de que no absorba ésta el «jugo» o la savia de su mente. ¿Qué es lo que hay detrás de la jocosa

caricatura aristofanesca? ¿Qué doctrina o qué actitud filosófica se puede vislumbrar en ella? De nuevo, el testimonio de Plutarco puede servirnos de guía. El hombre, según el *De facie quae in orbe lunae apparet* 28, p. 943ss, se compone de tres partes: νοῦς, ψυχή y σῶμα, que, respectivamente, proceden del sol, la luna y la tierra, y tienden, por exigencia de su naturaleza, a reunirse con su origen. Con la muerte, el cuerpo retorna a la tierra, en tanto que el νοῦς, unido a la ψυχή, divaga por los aires hasta ascender a la luna. De allí, finalmente, el νοῦς, enamorado del sol, se separa de la ψυχή y remonta a su origen. No hay, por consiguiente, una sola muerte, sino dos: una sublunar en la superficie terráquea y otra lunar en la que definitivamente se logra la liberación plena de la parte superior del alma. Pues bien: ¿qué otra cosa pretende el Sócrates aristofánico sino reproducir en vida un proceso susceptible sólo de cumplirse de modo definitivo en la muerte y después de un largo tiempo? ¿Qué es en última instancia su obrar sino una ingenua μελέτη θανάτου? Para pensar, su mente ha de separarse lo más posible del cuerpo —el elemento terrestre cuyo contacto absorbe τὴν ἰκμάδα φροντίδος— uniéndose al aire de naturaleza afín. Y sólo, cuando esta disyunción se opera, puede el νοῦς remontar su vuelo a lo alto, donde el sol le atrae con el amor nostálgico del retorno al primitivo origen. Sócrates está, pues, en todo su derecho de exclamar ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον. Perdonémosle, pues, que, para acelerar un proceso por él tan vivamente anhelado, por travesura de un cómico recurra a un procedimiento de magia mimética un tanto original.

Cabe objetar ahora que la interpretación del pasaje aristofánico depende de la combinación de textos separados por la distancia de los siglos y no puede imponerse con la evidencia de lo apodíctico. Es cierto, sería presuntuoso pretender que las concepciones psicológicas atribuidas por Aristófanes a Sócrates coinciden punto por punto con las del mito de

Timarco o las del *De facie quae in orbe lunae apparet*. Nuestra aspiración es la mucho más modesta de ejemplificar con una doctrina del alma y del «éxtasis» el trasfondo de la parodia aristofánica, cuyo profundo sentido y su misma *vis* cómica quedarían sin una base similar inexplicadas.

Para el éxito de nuestro intento basta, pues, con documentar para la época del filósofo la existencia de concepciones antropológicas similares, lo suficientemente divulgadas para que el auditorio del poeta comprendiese en todo su alcance la burla de Aristófanes. Y en realidad no hace falta ir muy lejos: en el epitafio de los caídos en Potidea, en cuyo sitio estuvo Sócrates, puede leerse αἰθὴρ μὲν ψυχὰς ὑπεδέξατο, σώματα δὲ χθών (IG I² 945). Asimismo, en un amplio fragmento de Eurípides (839 Nauck) reaparece una doctrina similar: la tierra da el cuerpo de los seres vivos, mientras que el aire, el Αἰθήρ, es el origen de los dioses y de lo que en el hombre —el alma— hay de inmortal. Por otra parte, la doctrina del *Fedro* y los elementos genuinamente pitagóricos conservados en Plutarco hacen verosímil que el Sócrates juvenil ridiculizado en *Las nubes* aceptase una doctrina sobre el alma muy afín a la de los pitagóricos y —¿por qué no?— que tratase de emular los «éxtasis» de los θεῖοι ἄνδρες de la tradición. De su interés por la «meteorología» por aquel entonces, el pasaje autobiográfico del *Fedón* da buena cuenta.

Pero volvamos ahora a recoger el hilo de la exposición y a abordar el problema de una posible concepción «extática» del acto de la creación poética. De la misma manera que el trance de la meditación filosófica —es decir, de la creación intelectual— se concibe como un éxtasis y un vuelo con las alas de la inteligencia por los espacios siderales, ¿no puede hablarse de un éxtasis similar en el trance de la creación estética, aunque sólo sea con las alas de la imaginación? De nuevo el testimonio de los propios poetas arroja aquí una luz inapreciable.

La sensación de fluidez, de ligereza, de facilidad que siente el poeta «inspirado» se traduce —como ocurre en el caso del pensamiento discursivo— en metáforas de alas y de vuelo: ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσιν κούφαις (*Anacr.*, fr. 24 Bergk), ἐγὼ καὶ διὰ μούσας μετάρσιος ᾖξα (Eur., *Alc.* 963-964). Pero hay más aún: la imaginación del poeta rebasa el *hic et nunc* de su circunstancia personal, y juzgando vulgar cuanto le rodea, para emplear la expresión pindárica del pasaje del *Teeteto*, emprende también el vuelo, como la del filósofo, para buscar en el cielo o en un lugar habitado por las Musas el tema de sus composiciones. La tesitura del hombre en trance creador entraña la misma exigencia de abstraerse del mundo exterior y rebasarlo por lo alto con la inteligencia o con la fantasía.

Y es esto algo que Aristófanes sabe y que, entre bromas, comunica a su auditorio. Eurípides, cuando está componiendo una tragedia, se halla a la vez «dentro» de casa y «fuera»: se encuentra en pleno «éxtasis» poético:

> ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια
> οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ
> τραγῳδίαν...
>
> (*Acarn.* 395ss).

Su cuerpo, como el del filósofo, se encuentra en casa, pero su imaginación (y nótese cómo emplea aquí Aristófanes el término νοῦς) está ausente, no sabemos en qué campos, «recogiendo», como si de algo listo para llevarse se tratara, sus ἐπύλλια. Notemos también la extraña actitud de Eurípides en su gabinete de trabajo, reflejada en ese raro adverbio ἀναβάδην que explican los escolios como ἄνω τοὺς πόδας ἔχων ἐπὶ ὑψηλοῦ τόπου καθήμενος. ¿Trataría el poeta, como el Sócrates de *Las nubes*, de hallar inspiración, colocándose en un lugar elevado que favoreciera el «vuelo» de su alma?

Porque las almas de los poetas sublimes vuelan por los espacios como las ψυχὰς δυ' ἢ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων que pudo ver errar κατὰ τὸν ἀέρα Trigeo en su fabulosa ascensión al cielo montado en el escarabajo (*Pax* 827ss).

Existe, pues, según queda suficientemente demostrada, una concepción del acto poético como un «éxtasis» imaginativo, que entraña una salida del alma y un traslado, en el sentido más literal, a un mundo que no es el cotidiano. Pues bien: esta concepción opuesta a la doctrina del ἐνθουσιασμός, donde destaca en primer plano la *énstasis* divina en el poeta, aparece en el famoso símil de la abeja del *Ion*, que sirve para ejemplificar, juntamente con el del arrebato coribántico y báquico, el estado de posesión del poeta inspirado. Y resulta curioso que Platón aduzca el testimonio de los propios poetas (ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι), para demostrar que hacen sus composiciones κατεχόμενοι y οὐκ ἔμφρονες, citándoles de un modo impreciso y general: λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταί, ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι· κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστι καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν, πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ (534 B).

Platón incurre en contradicción consigo mismo al admitir una actividad del alma del poeta (al menos la de trasladarse en «éxtasis» a los huertos y prados de las Musas a recoger sus cantos), que automáticamente excluye el concebir al poeta como un mero ὑπηρέτης de la divinidad inspiradora, a la que sólo presta el instrumento de su voz: ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δε φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς (534 D). Y el origen de esta inconsistencia platónica reside, como advertíamos previamente, en ese apropiarse los modos de expresión de los poetas («sentarse en el trípode de las Musas», «cortar los cantos de los prados de las Musas», «vo-

lar como la abeja»), que inconscientemente prefiguran su pensamiento. Platón, al menos esta vez, nos da una pista al señalar la procedencia poética de un símil, cuya larga prehistoria puede seguirse y aun quizá encontrarse la fuente de donde lo tomó. El símil de la abeja sirve en Píndaro (*Pyth.* X 54) para describir la actividad del poeta que pasa de un tema a otro (ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον) y en Aristófanes para calificar a Frínico. El coro de las aves canta a Pan y a Cibeles en un lugar agreste y elevado (νάπαισι τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις), con ciertas semejanzas al descrito en el *Ion:*

ἔνθεν ὡσπερεὶ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-
βόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέ-
ρων γλυκεῖαν ᾠδάν.

(*Av.* 748ss.)

¿No es significativo que el símil de la abeja aparezca en dos autores, Píndaro y Aristófanes, que mencionan, aunque en contextos diferentes, el vuelo extático del alma? ¿Y no lo es también que ambos coincidan con Platón en concebir las composiciones poéticas como algo con existencia independiente del poeta en un lugar maravilloso, cual fragante flor o delicioso néctar que éste no tiene sino cortar o libar a la manera de una abeja?

ENTUSIASMO POETICO Y BAQUICO



4. Citaredo: ánfora ática de figuras rojas (ca. 480 a. C.). Obsérvese la semejanza de actitud con la ménade posesa.



5. Ménade: detalle de un ánfora del pintor Cleófrades (ca. 500).

10

LA LOCURA POETICA

En otro de sus diálogos, el *Fedro*, Platón abordó de nuevo el problema de la creación poética desde el punto de vista psicológico, enfocando de modo preferente su atención sobre el estado producido en el poeta, cuando se pone a hacer poesía, por la acción de un estímulo divino. Lo que en el *Fedro* interesa a Platón es indagar la índole de ese trance de sobreexcitación, propio del adivino y del poeta inspirado, tan similar a ciertos tipos de enajenación mental, que agrupaban los griegos bajo la amplia rúbrica de μανία [22]. O mejor dicho, más que indagar sobre la naturaleza de estas perturbaciones psíquicas, se aspira a establecer en ellas una división jerárquica con vistas a su valoración con respecto al estado normal de cordura conocido por el «tener sana y salva» la mente (σωφροσύνη). Lo que, en último término, se ventila, pues, es el conflicto entre el racionalismo y la vena irracional de Platón, aflorante en la dificultad planteada en la *Apología* y en

[22] Sobre el tema, cf. el sobrio y excelente comentario de R. Hackforth, *Plato's Phaedrus*, Cambridge, Univ. Press, 1952, pp. 56-62. La obra de J. Pieper *Enthusiasm and Divine Madness on the Platonic Dialogue Phaedrus*, Nueva York, 1964 (trad. de la edición alemana de 1962), recientemente traducida al castellano, no aborda el tema con criterio estrictamente filológico.

la *República* por el intuitivo saber de los poetas frente a su ineptitud para la exégesis discursiva de sus composiciones; esa aporía que habría de dilucidarse de algún modo en el *Menón* y hallar, sobre la base del *Fedro*, la solución definitiva en el *Timeo* (cf. pp. 45-46).

En realidad, la doctrina de la «locura» poética subyace a la noción del «endiosamiento» y a la del éxtasis poético, implícita en el símil de la abeja. Desde muy antiguo el trance mántico se concebía con un estado «maníaco» (cf. Heráclito, fr. 92 D: Σίβυλλα... μαινομένῳ στόματι... φθεγγομένη; Eur., *Bacch.* 298ss: τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει) producido por la posesión divina, y la propia lengua empleaba el giro ἐξίστασθαι φρενῶν para designar la «salida» de la normalidad psíquica, previa a la enajenación mental. El Ayax sofocleo enloquecido habla un lenguaje que le enseña un demon (*Ay.* 243ss).

Junto a esto, Platón tenía como precedente un caso histórico en el cual se emparejaban locura e «inspiración» poética: el de Solón, que, para incitar a la guerra a sus conciudadanos, recitó, fingiéndose loco, sus belicosas elegías en el ágora, produciendo entre los atenienses una inducción entusiástica análoga a la descrita en el *Ion*. La interpretación racionalista posterior de la anécdota como simple argucia no empece el hecho de que los contemporáneos del político —cuya σωφροσύνη proverbial contradiría un arrebato semejante— percibieran en sus versos el mensaje de un poeta inspirado por Ares y las Musas, y sintieran en lo más hondo de su ser la conmoción de una irresistible llamada bélica. Confróntese lo que decimos con las palabras, aunque tardías, de Polieno (*Stratag.* I 20): μανίαν ὑποκρίνεται καὶ προελθὼν εἰς ἀγορὰν ἐλέγεια ᾖδε· τὰ δὲ ἐλέγεια ἦν Ἀρήϊα ᾄσματα· τούτοις ἤγειρεν Ἀθηναίους ἐπὶ τὴν μάχην· οἱ δὲ κάτοχοι ἐκ Μουσῶν καὶ Ἄρεως αὐτίκα τε ἀνήγοντο ᾄδοντες ὁμοῦ καὶ ἀλαλάζοντες.

Pero no es concretamente la locura poética lo que Platón

tiene en mientes en el *Fedro,* sino todos los tipos de estados psicopáticos, cuyas potencialidades creadoras obligan a situarlos en un nivel axiológico superior al rasero común de la cordura. Así, con preferencia al no enamorado, sensual y egoísta, se ha de otorgar el favor al enamorado enloquecido por la pasión erótica, porque es un ser más digno y porque no es cierto (244 A) que siempre se haya de preferir la σωφροσύνη a la μανία. Un inmediato ejemplo lo procura la mántica extática, cuya validez comenzaban a poner en tela de juicio los racionalistas de la época. De Antifonte se nos ha conservado una *definición* de la mántica como un mero ἀνθρώπου φρονίμου εἰκασμός; una definición parafraseada por la Yocasta sofoclea en el sentido del τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεσθαι propio del hombre ἔννους (O. R. 915-916) y que con otros términos formula Eurípides (fr. 973 Nauck) al identificar el mejor adivino con el mejor conjeturador. Pues bien: en contra de cuantos trataban de desacreditar la mántica extática o intuitiva, reduciendo la adivinación al mero especular racional con conjeturas inferidas de hechos de experiencia, Platón se muestra un firme defensor de la mántica tradicional, cuyo nombre imagina una deformación del primitivo μανική, el «arte de los locos», que le dieran los antiguos ὡς καλοῦ ὄντος, ὅταν θείᾳ μοίρᾳ γίγνηται (244 B-C). Así concebida, la mántica es algo muy superior al arte de inferir augurios del vuelo de las aves, cuyo soporte es la actividad pensante de un hombre en sus cabales, como, según pretende el filósofo, expresaría también su primitivo nombre (τήν γε τῶν ἐμφρόνων ζήτησιν τοῦ μέλλοντος οἰονοϊστικήν [scil. οἱ παλαιοὶ ἐκάλεσαν]: 444 C).

La superioridad, pues, de este tipo de locura (no la de la humana locura originada por defectos constitutivos o trastornos funcionales) frente a la cordura radica precisamente en el hecho de operarse por divino carisma (θείᾳ δόσει, θείᾳ μοίρᾳ) y de ir unida a un cambio o una transmutación de los valores acostumbrados: μανίας δέ γε εἴδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων

ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην (265 A). Y aquí es donde Platón verdaderamente cala hondo en la naturaleza de la poesía, atisbando genialmente cuanto hay en ella de creador, de reestructurador de la realidad en las insólitas relaciones entre las cosas que el poeta percibe y da a conocer en un lenguaje egregio. Entre los cuatro tipos de locura divina, la μαντική, la τελεστική, la ποιητική y la ἐρωτική, respectivamente debidos a la ἐπίπνοια de Apolo, Dioniso, las Musas, Afrodita y Eros, la «posesión y locura» procedente de las Musas exige un alma tierna y virginal, a la cual esta divina posesión «despierta» a la poesía, franqueándole la entrada a un recinto de verdades de otro modo inaccesible: τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἁπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχήν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατά τε ᾠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει· ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

La personalidad del poeta, que tan malparado quedaba en la *Apología,* se salva aquí gracias a la progresiva depuración del concepto de φύσις τις o del impreciso κοῦφον χρῆμα... καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν del *Ion.* El poeta es un hombre de exquisita y virginal sensibilidad, cuyas potencialidades necesitan, no obstante, para despertarse, el toque de la locura divina, producida por el soplo de las Musas, que le somete a una especie de báquico delirio. Y en esta conjunción de dotes naturales y divino carisma estriba precisamente la ἀρετή o excelencia del poeta que hace de él un θεῖος ἀνήρ. Pues gracias precisamente a ese apoyo de las Musas los poetas penetran en mundos vedados al común de los hombres y aciertan a dar a las cosas sus nombres verdaderos, deviniendo insuperables maestros del lenguaje (cf. *Crat.* 391, y Procl., *In Crat.*

29, 15ss. Pasquali: ὡς ἐνθέους αὐτοὺς εἰσάγει καθηγεμόνας τῶν ὀνομάτων τῆς ὀρθότητος).

Platón, cierto es, no discute cómo se opera en el poeta el «despertar» a la poesía ni cómo se transmutan para él las convenciones habituales, acaparado como tiene el interés por otros temas. Pero hay un hecho cierto: la locura poética, tal como es definida en el *Fedro*, si bien producida por un agente externo, no anula la personalidad del poeta, despierto ahora a un mundo de insólitas perspectivas. Antes bien, debe considerarse como el repentino ponerse en desbordante actividad de capacidades, latentes y en reposo hasta el momento de la inspiración en las zonas abisales del alma y emergentes *ahora*, con incontenible ímpetu, en la conciencia del poeta. La poética μανία del *Fedro* ya no es el puro dar cabida y aposento a lo divino del ἐνθουσιασμός del *Ion*. El poeta deja de ser el pasivo habitáculo, el instrumento fonador o *medium* de la divinidad inspiradora, para convertirse en elemento activo de la creación poética, bajo el impulso y acicate de una divina fuerza que potencia al máximo sus aptitudes. Platón se sitúa, pues, aquí en la línea democrítea.

Cabe ahora preguntarse cómo se imaginaba Platón el trance del despertar poético en la poética μανία, y aunque, sin pretender llegar a conclusiones ciertas, sí es factible ensayar una respuesta presuntiva, basándose en la correlación con la locura erótica. El poeta, sensible a la belleza de las cosas como nadie, por favor especial de las Musas, tendría, como el enamorado, un intuitivo atisbo de la belleza de las formas, con el que se operaría un súbito despertar de poderes latentes. El mundo de las aparentes «realidades», que tendría estructurado conforme a moldes y valoraciones recibidos, vendríase abajo, y de sus ruinas, bajo ese iluminador chispazo de las verdaderas formas, crearía con arreglo a una nueva jerarquización de los valores un mundo de insólitas estructuras.

Pero esta función «creadora» suya, en puros términos pla-

tónicos, no es sino un remontar el vuelo a un lugar maravilloso de cuyos prados amenos recogería las flores abiertas de la poesía o libaría, cual la abeja, ignotos néctares. En una palabra, en el momento de la inspiración, aunque por vía emocional e imaginativa, el poeta tendría un momentáneo acceso al mundo de las formas, al que el filósofo se acerca con el puro intelecto. Y de ahí sus inexplicables aciertos, su incapacidad de exégesis discursiva y la radical diferencia de sus modos de expresión. Su gozo íntimo en el momento creador, su exultación y sensación de plenitud comparable a los transportes de los enamorados, bien puede llamarse una locura suscitada por la ἐπίπνοια de las Musas. La creación poética no es sino un tirón hacia arriba de la fuerza ascensional del alma, un vuelo extático hacia el mundo de las formas, como simboliza el símil de la abeja. Una manifestación, en suma, de ese dinámico proceso de recuperación de las perdidas alas que opera en el alma el amor.

Amor y poesía, una correlación ya familiar a los griegos desde Safo y Anacreonte y que al filósofo, por múltiples razones, no pudo pasarle inadvertida. Uno de sus personajes, sensible como él a los encantos de Eros, el Agatón del *Banquete* (196 E), sustentaba la tesis de que es Amor tan consumado poeta, que puede incluso hacer poeta al hombre más negado para las Musas. Una doctrina que, según sabemos por un escolio a Aristófanes, *Vesp.* 1074, procede de la *Estenebea* de Eurípides (fr. 663 Nauck: ποιητὴν δ' ἄρα | Ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρίν) y nos suscita de nuevo la duda de la dependencia del pensamiento platónico en punto a la concepción del acto poético de las manifestaciones y modos de expresión de los poetas.

11

TEOFRASTO

La teoría platónica de la locura, así como la de la fuerza poética del amor, fue reelaborada por la escuela peripatética, cuya doctrina tan sólo se conoce de modo fragmentario, por alusiones incidentales al tema en las obras de Aristóteles y Teofrasto, o por su eco en autores tardíos como Plutarco. Abordemos primero las ideas de Teofrasto, que se dejan más fácilmente reconstruir. De él sabemos que escribió un Ἐρωτικός *(Ath.* XIII, p. 562), un tratado περὶ ἐνθουσιασμοῦ (o ἐνθουσιασμῶν: Apollon., *Hist. mirab.* 49) y un περὶ μουσικῆς (Plut., *Quaest. symp.* 623). En esta última obra (fr. 90 Wimmer) señalaba como principios de la música el dolor, el placer y el «entusiasmo». Ahora bien: como para él el amor es «el exceso de un apetito irracional» (fr. 115 Wimmer = Stob., *Serm.* 62, p. 400), y como la pasión amorosa, según la sintomatología típica, produce transportes de dolor o de alegría, fácil es colegir que para Teofrasto era el amor un móvil poderoso de la expresión musical y poética.

El amor, en efecto, de expresarnos en los términos de Plutarco, en un pasaje *(De Pythiae oraculis* 23, p. 405 F) muy influido por el ideario del filósofo, «no infunde fuerza poética o musical, sino excita y caldea la que preexistía en el sujeto de un modo latente e inactivo». Su virtud excitante es pareja a la del vino, como el mismo Teofrasto (fr. 107 Wimmer) pone de relieve citando a Queremón, un poeta trágico que,

muy probablemente en su perdido drama *Dioniso,* había estudiado los efectos psicológicos del alcohol: «El vino se mezcla con los caracteres de quienes hacen uso de él» (fr. 16 Nauck), y produce gradualmente «risa, sabiduría, ignorancia, buenos consejos» (fr. 15 Nauck). Y el amor, según eso, estaría en el mismo caso del vino, «que si en sus justos límites es agradable, es insoportable cuando se bebe en exceso y perturba» (fr. 107 Wimmer).

Para entender ahora el mecanismo de la acción del vino —y por analogía el de la acción del amor— en los hombres es menester recurrir a dos secciones de los *Problemata* de Aristóteles, cuya paternidad probablemente corresponda a Teofrasto. En III 17, p. 837 a, se plantea la pregunta de por qué el vino produce un estado de embotamiento o de frenesí, y citándose el antedicho pasaje de Queremón, se da la respuesta de que «como es fluido por naturaleza, excita a los lentos y enerva a los rápidos; por lo cual en las francachelas algunos de natural melancólico llegan a embotarse por completo».

Con mayor amplitud se discute la cuestión en XXX 1, p. 953 b, donde, antes de examinarse las manifestaciones del temperamento melancólico, se enumeran a modo de ejemplo los efectos graduales del alcohol, desde la locuacidad al enervamiento, que se atribuyen a distintos grados de calor. El vino es πνευματώδης, es decir, tiene la virtud de originar «flatos» o corrientes de aire, susceptibles de enfriarse o calentarse. Y es ésta una cualidad que comparte con la μέλαινα χολή, el humor melancólico, el cual es una mezcla de calor y frío (θερμοῦ καὶ ψυχροῦ κρᾶσις: 954 a 13) en las proporciones más diversas, lo que explica no sólo los trastornos transitorios, psíquicos y somáticos, sino las predisposiciones constitutivas individuales. Los individuos que tienen mucha *atra bilis* fría son perezosos y estúpidos, los que igualmente andan bien provistos de ella, pero caliente, son μανικοί, εὐφυεῖς, ἐρωτικοί, εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας. Por ello es comprensible que

tanto el vino, dada su naturaleza, como la pasión amorosa tengan la virtud de «caldear», cuando es tibia, la mezcla humoral, la φυσικὴ κρᾶσις del hombre (lo que todavía llamamos «temperamento»), suscitando las manifestaciones expresivas de potencias innatas y latentes. Y se comprende también que, cuando su estímulo es excesivo, produzcan los efectos contrarios.

Antes de proseguir, conviene recalcar cómo el pensamiento positivista de la escuela peripatética delimita y reduce a los términos del determinismo psicosomático más estricto la imprecisa noción de φύσις τις, de esas dotes naturales que Platón reconocía en los poetas. Y conviene, asimismo, hacer notar que el concepto de μανία reaparece, desprovisto de toda connotación religiosa en el término μανικός, referido a un enloquecimiento transitorio originado por el vino (*Probl.* III 17, p. 837 a) o a una predisposición temperamental (XXX 1, p. 954 b 32). Los «alocados» (μανικοί) son gentes vivaces de genio, exaltados, como los proclives al amor (ἐρωτικοί), los coléricos y caprichosos, y los εὐφυεῖς, un adjetivo cuyo significado eludimos de momento definir.

Señalado esto, estamos en condiciones de determinar el alcance dado por Teofrasto al término ἐνθουσιασμός, un vocablo incómodo por sus asociaciones religiosas, pero al que hubo de echar mano por carecer de otro mejor. En *Probl.* XXX 1, p. 954 b 34ss, tras la enumeración de los rasgos temperamentales de los melancólicos «cálidos» se agrega: «Muchos a causa de localizarse cerca de la sede del intelecto dicho calor son víctima de accesos de locura o de "entusiasmo" (νοσήμασιν ἁλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς); y de ahí derivan las Sibilas, las Bacantes y todos los posesos (ἔνθεοι), cuando se ponen en tal estado no por enfermedad, sino por temperamento (φυσικῇ κράσει).» El éxtasis profético, simbolizado por las Sibilas; el delirio báquico y todos los estados «entusiásticos»; en una palabra, los diferentes tipos de locura divina, según

Platón, se interpretan como accesos transitorios de *atra bilis*, como afecciones pasajeras del intelecto que se oponen a la locura permanente (lo que Platón denominaba «locura humana») tan sólo por su duración.

Pero, desde nuestro punto de vista, lo más interesante del pasaje es la inclusión en la antedicha serie de fenómenos de la «locura poética», según ilustra el caso del siracusano Máraco, el cual era mejor poeta «cuando se encontraba fuera de sí», es decir, en «éxtasis» (ὅτ' ἐκσταίη). Ahora bien: este «estar fuera de sí» sólo en casos excepcionales favorece, como bien pone de relieve el singular ejemplo, la creación poética, que normalmente tiene lugar en estados de mayor cordura. Los hombres relevantes, los περιττοί, como los legendarios Heracles, Ayax o Belerofontes, o los históricos Lisandro, Empédocles, Platón y Sócrates, con la mayor parte de los poetas (ἔτι δὲ τῶν περὶ τὴν ποίησιν οἱ πλεῖστοι: 953 a 27) han descollado en las actividades culturales, en las artes o en la política gracias a su temperamento melancólico. Pero nótese bien que los hombres geniales tienen el calor de la μέλαινα χολή localizado en el centro del cuerpo, no en la sede del intelecto, y son, por consiguiente, más cuerdos y menos extravagantes, aunque tengan sus rarezas, que los μανικοί, ἐκστατικοί y ἐνθουσιαστικοί.

El poeta, ese ser ligero, alado y santo, en la terminología de Platón, que libaba, cual la abeja, el néctar de sus poemas en los prados de las Musas, queda caracterizado en este opúsculo, en términos de sorprendente modernidad, como individuo extraordinariamente sensible, capaz de pasar de la mayor exultación al pesimismo más sombrío, de la mayor vivacidad al enervamiento más completo; en fin, según diríamos hoy, como un ciclotímico. La «inspiración» poética, por otra parte, no es más que la manifestación creadora de una personalidad melancólica, cuyas dotes pueden redoblar sus bríos con el estímulo de poderosos excitantes como el vino o el amor.

12

ARISTOTELES

Lo dicho puede servir de introducción para el comentario a los dos únicos pasajes de Aristóteles donde se alude a la «inspiración» poética, un tema que, por haberlo tal vez discutido ampliamente en su obra perdida *Sobre los poetas,* lo daba por conocido en su *Poética,* destinada a la poesía como composición (ποίησις) y como obra (ποίημα). En esta última (1455 a 32-34), tras señalarse la necesidad por parte del poeta de imaginarse la acción y de identificarse con sus personajes hasta el extremo de experimentar las mismas emociones que ellos, se añade: διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

El párrafo, que se ha prestado a las más dispares interpretaciones, para ser entendido correctamente ha de ponerse en relación no sólo con el contexto inmediato, sino también con la totalidad de la *Poética,* y aun diríamos de toda la obra de Aristóteles. La primera dificultad estriba en captar todos los matices del término εὐφυής, cuyo sentido general es el de «bien dotado por la naturaleza», aunque ya en época del Estagirita había desplazado su campo semántico para designar al hombre ingenioso y amigo de las chanzas, al εὐτράπελος (cf. Isócrates XV 284). Esta es muy probablemente la acepción que se ha de ver en *Probl.* XXX 1, p. 954 a 13ss, don-

de hemos visto también emparejados al μανικός y al εὐφυής como dos tipos de melancólicos cálidos. Pero aún es posible precisar más el contenido del concepto expresado por el vocablo gracias a otro pasaje de Isócrates que reza así: «A los bromistas con la capacidad de burlarse y de *imitar* les llaman εὐφυεῖς, cuando debiera corresponder esa denominación a los mejor dotados por la naturaleza para la virtud» (VII 49).

Pero esta queja del orador, si legítima desde el punto de vista estricto de la moral, no lo es en absoluto de atender a las cualidades exigidas al poeta, dado el concepto aristotélico de poesía como μίμησις, como imitación. Congénito como le es al hombre el deseo de imitar y el sentido de la armonía y del ritmo, dice Aristóteles *(Poét.* 1448 b 20ss), «los mejores dotados para ello dieron origen a la poesía, haciéndola progresar poco a poco, a partir de las primitivas improvisaciones». El εὐφυής mencionado en el pasaje que comentamos no puede ser otro, por tanto, que el hombre apto por naturaleza para la poesía, con un sentido innato de la armonía y del ritmo, y muy especialmente con el don de imitar. Por ello el adjetivo εὔπλαστοι no puede tener otro valor que el activo de «buenos modeladores» de caracteres.

En cuanto a μανικός y ἐκστατικός, no cabe darles, después de lo que llevamos dicho, otra acepción que la estrictamente científica y medicinal. Y es mérito de Gerard Else [23] haberse percatado de ello, haciendo acopio de otros pasajes aristotélicos donde se pone de relieve la índole del «extático». El ἐκστατικός es el hombre de arrebatos, que se «sale de sí» con facilidad y se deja arrastrar por la cólera y los apetitos (cf. *Probl.* XXX 1, p. 954 a 30), debido a que no tiene una mente reflexiva y es fácilmente impresionable por los estímulos externos y la imaginación *(De div. per somn.* 464 a 24-26;

[23] Cf. el comentario pertinente en *Aristotle's Poetics: The Argument,* Leiden, Brill, 1957, 480ss.

De mem. 2, 453 a 19; *Eth. Nic.* 1150 b 27). De ahí que pueda objetivar con brío las creaciones de su fantasía, conferirles un sentimiento y compartirlo con la mayor intensidad. El poeta «extático», en una palabra, vendría a hacer, aunque en tono menor, lo mismo que el loco o el alucinado.

El otro pasaje de Aristóteles al que aludíamos corresponde a la *Retórica* (III 7, 1408 b 13ss) y se refiere al estilo pomposo de los oradores patéticos, que hablan ἐνθουσιάζοντες y transmiten su entusiasmo al auditorio, un estilo que se acomoda a la poesía: ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις. Aunque a primera vista parece resonar aquí una reminiscencia del *Ion* platónico, no es preciso opinar con Gerard Else que la frase explicativa describe la actitud general frente a la poesía y no la particular de Aristóteles. Como el caso de μανικός, el filósofo está operando con una terminología heredada, a la que, sin embargo, ha despojado de todo ropaje místico o religioso. El ἐνθουσιασμός, como vimos en *Probl.* XXX 1,954 a 34, es un νόσημα, una afección psicopática transitoria debida a causas puramente naturales y no a una inhabitación real de lo divino. Y en este pasaje no tiene una connotación muy diferente a la del término «entusiasmo» en las lenguas modernas.

La escuela peripatética, en resumen, rechaza de plano la teoría de la inspiración, negándose a reconocer la colaboración de potencias superiores con el poeta, y subraya, anticipándose a los más recientes estudios psicoanalíticos, la importancia de los factores irracionales que intervienen en la creación de la poesía: la facultad mimética, la imaginación y la afectividad. Pero, y esto es un positivo mérito frente a Platón, de la fina urdimbre poética no excluye la elaboración intelectual ni la organización consciente, con arreglo a un plan premeditado, de los hilos procedentes de otros estratos psíquicos. A partir de Aristóteles y sus discípulos, la crítica literaria discurre por cauces más objetivos que los que pretendió abrirle Platón,

postulándose para el poeta, por añadidura a las dotes naturales (φύσις, *natura*), oficio (τέχνη, *ars*) y práctica (μελέτη, *exercitatio*)[24]. Tal es el punto de vista de Neoptólemo de Pario, de Horacio y de Plutarco.

[24] Sobre esta cuestión, cf. P. Shorey, Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη: *TAPA*, 40, 1909, 185-201.

13

EPOCA HELENISTICA Y ROMANA

Pero no es éste el tema que nos ocupa, sino el de seguir a lo largo de la época helenística y romana los diversos enfoques que se dieron al acto poético. Nuestra tarea se enfrenta en primer lugar con la dificultad de discernir el pensamiento original latino, algo que no siempre es factible hacer, dada la pérdida tanto de los modelos helenísticos de los poetas romanos como de las obras de crítica literaria que sirvieron de fuente a los teóricos tardíos. Por otra parte, el eclecticismo imperante impide determinar a ciencia cierta cuál es la doctrina que los autores tardíos dan como suya, ya que, según las conveniencias del momento o su estado de ánimo, aceptan ésta o aquélla. Por todo ello no es aconsejable en esta segunda parte de nuestro trabajo atenerse como hasta ahora a un orden cronológico estricto ni el estudiar cada autor por separado. Antes bien, parece lo mejor agrupar los materiales de acuerdo con los factores que a lo largo de este dilatado período se estimaron decisivos para la actividad poética, sin adentrarse demasiado en los intrincados vericuetos de la investigación de fuentes.

Hecha esta advertencia preliminar, se impone definir a grandes rasgos las directrices que se siguieron para abordar nuestro problema y las razones histórico-culturales que las

determinaron. En primer lugar hay que contar con el peso del ingente legado cultural del pasado y con el concepto *sui generis* de la originalidad en vigencia a lo largo de la historia del mundo antiguo. Concebido el mérito literario como emulación mimética, como un sobrepasar a los modelos en los mismos temas y con las mismas reglas, se comprende fácilmente que se repitan con monotonía irritante las invocaciones a las divinidades tutelares de la poesía hasta el ocaso mismo de la Antigüedad. Poco es lo que se puede sacar en limpio de un recurso, cuyo carácter formulario apuntaba ya en Homero (cf. p. 27). Al propio tiempo, la orientación oficial de la literatura en la época de Augusto y la dependencia de los poetas del mecenazgo de los emperadores explican no pocas de dichas invocaciones.

En segundo lugar, el prestigio de Platón no sólo entre los filósofos, sino entre los aticistas, se une a los modos de expresión heredados para mantener viva, con variantes diversas, la doctrina de la posesión por la divinidad o «entusiasmo», así como la de la «locura» poética democrítea y platónica. Cooperan a tan larga pervivencia motivos psicológicos, ya que los poetas de las más diversas latitudes y épocas han tendido a considerar como algo que les era dado desde fuera las creaciones de sus mejores momentos [25].

Pudiera, pues, creerse que ni el helenismo ni los escritores latinos supieron descubrir aspectos nuevos en la creación poética, pero no es así. Por un lado, las ideas más sobrias de Aristóteles y Teofrasto influyen grandemente, atemperadas

[25] Dodds, *The Greeks and the Irrational*, cap. III («The Blessings of Madness»), nota 120, cita algunas expresiones de poetas modernos sobre el particular, de las que recogemos, por significativa, la siguiente de Shelley: «The mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness.»

también por la valoración pragmatista de la poesía en la Stoa, en las muy agudas observaciones que le dedican al autor del Περὶ ὕψους, Quintiliano y Plutarco. Por otra parte, se descubren aspectos inéditos en las «pasiones» que excitan la creatividad poética, como el amor; relaciones nuevas entre el acto poético y los medios externos de la inspiración; el papel predominante de la imaginación en la labor del poeta; y se intuyen las coincidencias existentes entre las creaciones de la fantasía y los ensueños. Con el reverdecer del neopitagorismo y las corrientes espiritualistas se esboza también una concepción «extática» del trance poético, cuyos orígenes se encuentran en la época clásica griega. Y, por último, en el ocaso de la Antigüedad se llega al concepto «cósmico» de la poesía, es decir, al del acto poético como acto creador. Por todo ello no puede decirse que sea tiempo perdido el dar una ojeada a panorama tan vasto, abigarrado y sugestivo.

14

EL NUMEN INSPIRADOR

Las invocaciones a las Musas, como mentoras del poeta, tienen un neto carácter formulario, visible especialmente en los poemas épicos. Aparecen bien en los proemios (cf. Apoll. Rhod. IV 2), bien al iniciarse una enumeración o catálogo (cf. Apoll. Rhod. I 22; Quint. Smyrn. XII 306; precediendo respectivamente a la lista de los Argonautas y la de los que entraron en el caballo de Troya). Las Musas son las «sugeridoras» del canto (ὑποφήτορες ἀοιδῆς: Apoll. Rhod. I 24) y las fatigosas enumeraciones son su trabajo propio (Μουσάων μόχθος: Tryphiodor., Ἰλίου ἅλωσις 666). Los poetas las invocan en los términos consagrados desde Homero (cf. al final de una larga tradición Tzetzes I 2ss: ἔννεπε, ἐπάειδε, εἰπὲ δέ). Las Musas no sólo confieren al poeta el conocimiento de los hechos pasados, sino también le sacan de dudas cuando vacila entre dos posibles versiones o explicaciones de un hecho (cf. Apoll. Rhod. IV 2ss).

En la poesía latina las invocaciones a las Musas o la Musa desempeñan una función similar, y con frecuencia van acompañadas, ciñéndose al modelo homérico, del reconocimiento de la ignorancia del poeta y de su dependencia de la omnisciencia de éstas. Unos cuantos ejemplos bastan para ilustrar

este punto. Virgilio insiste en la memoria infalible de las diosas, frente a la incertidumbre de la tradición oral.

Pandite nunc Helicona, deae, cantusque movete,
qui bello exciti reges, quae quemque secutae
complerint campos acies, quibus Itala iam tum
floruerit terra alma viris, quibus arserit armis.
Et meministis enim, divae, et memorare potestis;
ad nos vix tenuis famae perlabitur aura.

(*Aen.* VII 641ss.)

Ovidio encarece su ubicuidad, su carácter numinoso y la infalibilidad de sus conocimientos:

Pandite nunc, Musae, praesentia numina vatum,
(Scitis enim, nec vos fallit spatiosa vetustas)

(*Met.* XV 622ss).

Valerio Flaco señala su conocimiento de las almas y las cosas:

Tu mihi nunc causas infandaque proelia, Clio,
pande virum: tibi enim superum data, virgo, facultas
nosse animos rerumque vias...

(III 15ss).

Las Musas, que desde ahora comienzan a ser llamadas por sus nombres (especialmente Calíope, Clío y Talía), «despliegan» o revelan el tema de que se dispone a tratar el poeta (*pandite*); le «dicen» (*dicite:* Ovid., *Fast.* V 6ss) los acontecimientos pretéritos; «promueven» o instigan sus cantos (*cantusque movete*); otorgan el don de la expresión poética (*Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo Musa loqui:* Hor., *Ars* 323-324). Los poetas no sólo se encuentran bajo el es-

pecial valimiento de las Musas (*poetae sunt sub clientela Musarum:* Suet., *Gramm.* 6), sino que sienten su misión, en virtud del *topos* de la consagración poética (cf. p. 147), como un sacerdocio.

Junto con las Musas, los poetas siguen invocando a Apolo al comienzo de sus obras, como Apolonio Rodio (ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν μνήσομαι: I 1) o Valerio Flaco; pretenden haber recibido de él la inspiración (Hor., *Carm.* IV 6, 29). Y esta «inspiración» no la conciben como un despertar de fuerzas ocultas, sino como un *docere* por parte de la instancia inspiradora. Los poetas didácticos, e incluso elegíacos, se consideran en cierto sentido «discípulos» de las Musas. Su cometido se limita a escribir lo que les «dicta» el dios, quien es, por consiguiente, el *auctor* o *repertor carminis*. Al continuar de este modo los tópicos ancestrales de la literatura griega, los poetas de la época de Augusto servían, consciente o inconscientemente, a la política del príncipe (cf. p. 93).

Pero la verdad subyacente a todo ello la dejan traslucir tratamientos humorísticos del tema de la «inspiración» divina, como el poco respetuoso para con la dignidad apolínea del propio Ovidio, a quien, según irónicamente declara, mientras está dando consejos para apagar el erótico furor de las mujeres, se le aparece de repente el mismísimo Apolo:

In manibus laurus; sacris induta capillis
laurus erat: vates ille videndus adit.
Is mihi: «Lascivi», dixit, «praeceptor Amoris,
duc, age, discipulos ad mea templa tuos,
est ubi diversum fama celebrata per orbem
littera, cognosci quae sibi quemque iubet.
Qui sibi notus erit solus sapienter amabit,
atque opus ad vires exiget omne suas».

(*Ars am.* II 495-502.)

Aparte de Apolo y las Musas, los poetas invocan al Amor (cf. p. 110), a Venus, a Baco (Ovid., *Ars* I: *Ecce suum vatem Liber vocat*) o a los dioses en general, como Ovidio en el proemio de las *Metamorfosis:*

> *In nova fert animus mutatas dicere formas*
> *corpora; di, coeptis, nam vos mutastis et illas,*
> *adspirate meis primaque ab origine mundi*
> *ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*
>
> (I 1ss.)

A grandes discusiones se ha prestado la larga invocación a Venus de Lucrecio al comienzo del *De rerum natura*, pidiéndole cooperación para escribir su poema y que conceda belleza eterna a sus versos, lo que semeja estar en contradicción con la doctrina de Epicuro. Ni la hipótesis de que Venus sea una personificación de las fuerzas creadoras de la naturaleza, ni la de los que pretenden ver en Lucrecio un anti-Lucrecio, convencido en su fuero interno de todo aquello cuya inexistencia pretende demostrar, son satisfactorias. El mejor conocimiento del poeta ha venido a revelar que su invocación a Venus, «una de las más hermosas plegarias salidas de labios humanos» [26],

[26] Cf. B. Farrington, *Ciencia y política en el mundo antiguo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1965, p. 158. El acuerdo de Lucrecio con la actitud de Epicuro frente a la religión tradicional se desprende de la comparación con Philod., *De mus.* IV 4,7ss (ed. Kemke) y *De piet.* 110,5, como ha demostrado K. Kleve, «Lukrez und Venus»: *SO*, 41, 1966, 86-94. La invocación a Venus vendría a hacer ver a los romanos que el intento del poeta no era el de atentar contra sus creencias religiosas (por ser el culto a los dioses tanto un φυσικόν como un οἰκεῖον en el hombre), sino el de elevarles a una mejor comprensión de la naturaleza divina, infundiéndoles de paso la paz de espíritu con el τετραφάρμακος epicúreo.

estaba de acuerdo con las enseñanzas de Epicuro, que aceptaba con reservas la fe popular en los dioses antropomorfos tradicionales.

Por otra parte, la invocación a Calíope, la *callida Musa* a la que denomina *requies hominum divomque voluptas*, para obtener, bajo su guía, la corona de la gloria (VI 92ss), debe tenerse como un mero expediente literario. El contenido filosófico del *De rerum natura* y la intención didáctica de su autor no empecen su vena de poeta, de egregio poeta, a quien le es lícito expresarse en los términos y convenciones tradicionales de sus cofrades.

Pero en Lucrecio aparecen por vez primera en la poesía latina algunas manifestaciones entusiásticas sobre su maestro Epicuro y sus antecesores físicos, que, unidos a ciertos precedentes griegos y a las no menos ardientes manifestaciones de los elegíacos sobre las bellas objeto de sus amores (cf. p. 111), habrían de abocar a partir de Lucano, cuando la adulación de los poetas a los emperadores llegó a la exageración, a la invención de un nuevo numen inspirador. En una apasionada tirada, Lucrecio, preguntándose cómo llamar a Epicuro en consonancia con la grandeza de su obra, concluye que el único epíteto que le corresponde es el de «dios».

Nam si ut ipsa petit maiestas cognita rerum
dicendum est, deus ille fuit, deus, inclute Memmi.

(V 6-7.)

Y como en otro pasaje (cf. p. 150) emplea el símil de la abeja para describir su relación personal con los escritos del filósofo griego, se desprende que para él Epicuro se identificaba con la fuente de su inspiración.

La divinización de los antiguos poetas, además, es un tema de raigambre helenística, como lo demuestran ciertos

epigramas de la *Antología palatina,* aunque sean de época reciente, como el de Antípatro de Sidón a Safo (cf. p. 111). Igualmente el tema de la aparente consagración en la poesía por un gran poeta muerto (cf. pp. 138ss), y la comparación o identificación de la amada con las Musas, las Gracias o Afrodita (cf. p. 112). En la misma Roma, Ennio obtuvo una revelación de Homero (cf. p. 134), y Propercio señaló a Cintia como su Musa inspiradora.

Con todos estos precedentes, los poetas de la Edad de Plata pudieron señalar a los emperadores como el origen de su inspiración. Lucano (I 63ss) confiesa que ni las Musas, ni Apolo, ni Baco le pueden inspirar para componer un poema romano como el que proyecta, y que el *numen Neronis* le basta para la empresa: *tu satis ad vires Romana in carmina dandas.* Más lejos aún va Estacio con sus incesantes invocaciones a Domiciano, a quien coloca incluso entre los astros (I 1,25; III 3,64; III 3,184; IV 3,140; IV 4,57; IV 8,61; V 1,162; V 2,154). Un simple mandato, una ligera indicación del emperador es suficiente para que el poeta sienta nacer en sí, como Ausonio, el soplo de la inspiración:

Scribere me Augustus iubet, et mea carmina poscit,
paene rogans: blando vis latet imperio.
Non habeo ingenium: Caesar sed iussit; habebo.

(*Praef.* I 9.)

Es comprensible que ante tales excesos y las exageraciones de los poetas elegíacos y de los *docti poetae,* con sus consagraciones en las aguas de las fuentes de las Musas y sus reiteradas invocaciones a las divinidades tutelares de los poetas, surgiera una reacción contra la universalmente reconocida —al menos como tópico literario— doctrina del origen divino de la poesía.

15

LA REACCION ESCEPTICA

La primera protesta en serio, abstracción hecha del caso especial de Propercio (cf. p. 111), procede de un escritor que a lo largo de su obra ha multiplicado, como hemos tenido ocasión de ver, las invocaciones a las divinidades inspiradoras: Ovidio. En el proemio de su *Ars amatoria* (526ss), el poeta, en un arranque de sinceridad, previene al lector de que su «inspiración» en este caso no le viene de Febo:

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
nec nos aeriae voce monemur avis,
nec mihi sunt visae Clio Cliusque sorores
servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis;
usus opus monet hoc: vati parete perito.

Sin negar la posibilidad de los tres tipos de inspiración que enumera, la donación graciosa de Febo, el aviso de un ave o una epifanía de las Musas al estilo hesiodeo, Ovidio simplemente proclama que ha sido su experiencia personal (el *usus)* lo que le ha movido a escribir su *Arte amatoria* y ha hecho de él un experto en la materia *(vates peritus)*. De todo el párrafo, tan sólo es oscura la mención a la *vox aeriae avis*, que se ha prestado recientemente a las discusiones de

F. W. Lenz[27] y de W. Suerbaum[28]. El primero trata de ver una reminiscencia de Lucrecio I 11ss y el segundo, con más acierto, relaciona el pasaje con Propercio I 9,5ss:

non me Chaoniae vincant in amore columbae
dicere, quos iuvenes quaeque puella domet:
me dolor et lacrimae merito fecere peritum.

El ave «inspiradora» según eso sería la paloma. Pero, aunque la interpretación es aguda y la refuerzan los casos en que Ovidio imita a Propercio en lo relativo a la misión e inspiración del poeta, tal vez se pueda reconocer en la *aerea avis* de este pasaje el *toto qui volat orbe, puer* (cf. *Ars* III 5), es decir, al Amor en persona.

De un modo u otro, Ovidio adopta aquí una actitud en cierto sentido semejante a la de los estoicos, que en la poesía veían fundamentalmente un arte, una τέχνη, cuya adquisición se lograba con el esfuerzo y el trabajo; una actitud que anticipa en parte las críticas de los satíricos a la doctrina del origen divino de la poesía. El más tajante de ellos, Persio, en el prólogo de sus *Coliambos*, niega haber bebido en la fuente *Hippocrene* (cf. pp. 164ss) o haber dormido en el Parnaso (cf. p. 140), con lo cual excluye toda consagración en la poesía por potencias divinas y la posibilidad de inspirarse con medios teóforos; en una palabra, el origen divino de la poesía:

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnasso
memini, ut repente sic poeta prodirem.

[27] «Das Proömium von Ovids ars amatoria»: *Maia*, 13, 1961, pp. 131-142.

[28] «Ovid über seine Inspiration (zu Ars amatoria I, 26)»: *Hermes*, 93, 1965, 491-496.

El poeta no nace de repente, y la única fuente de inspiración que reconoce en sus contemporáneos es la necesidad de comer, el prosaico *venter*.

Marcial, el quejumbroso y siempre en apuros, parece darle la razón. ¿De qué vale que sus obras se lean por todo el mundo si su bolsa está vacía?

At quam victuras poteramus pangere chartas
quantaque Pieria proelia flare tuba,
cum pia reddiderint Augustum numina terris,
et Maecenatem si tibi, Roma, darent!

(XI 3.)

Tal como habría de comentar también Juvenal (VII 6): Horacio, sin haber cenado, no hubiera podido cantar «Evohé».

16

INSPIRACION Y «FUROR» POETICO

Como ya advertimos, son múltiples las causas que cooperan a mantener viva a lo largo de toda la Antigüedad la vieja teoría democrítea y platónica de la «inspiración» y la «locura» poética. Por un lado, el prestigio de Platón entre los filósofos y aticistas; por otro, esa proclividad de los poetas a considerar como un don gratuito sus más bellas creaciones y su natural interés por realzar su estima social, encareciendo la excelsitud de su misión. El poeta «inspirado» se elevaba a un plano superior al de los demás mortales, y su obra, como dictada por lo alto, se iría asimilando a un libro santo, donde la interpretación alegórica podía descubrir mil ocultas verdades. En el paganismo tardío se llega al lógico desenlace de esta tendencia: las obras de Homero y de Virgilio pasarán a ser algo así como las fuentes de la revelación pagana. La demonología y la creencia del vulgo en la posesión demoníaca, con las explicaciones racionalistas al éxtasis mántico, contribuían también al arraigo de una doctrina cuya vigencia difusa demuestra un cúmulo de expresiones estereotipadas.

Pero aquí también, como en las invocaciones a las Musas ya tratadas, es lícito dudar de la sinceridad de los poetas. Horacio, al citar (*Ars* 295) a Demócrito y otorgar la palma al poeta *insanus*, aparentemente acepta la doctrina de la lo-

cura divina y del ἱερὸν πνεῦμα. En realidad, su propósito es afirmar la primacía del *ingenium* (φύσις) sobre el *ars* (τέχνη) en la creación poética, y no se debe ver sino un convencional lenguaje en su aserto de

> *spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem*
> *carminis nomenque dedit poetae.*
>
> (*Carm.* IV 629.)

Pero esta manera convencional de expresarse no excluye el sentir la vocación y la misión poéticas como un egregio menester, muy superior a otras ocupaciones rutinarias, y en cierto modo religioso. Horacio probablemente, al calificarse de *Musarum sacerdos* (*Carm.* III 1,1), hacía algo más que echar mano de un clisé literario que reaparece, unido al *topos* de la consagración poética, en Propercio (*puro de fonte sacerdos,* III 1,3) y hasta en el mucho más mundano Ovidio (*Musarum purus Phoebique sacerdos: Am.* III 8,23).

Ya desde Ennio, quien, al decir de Cicerón, tenía por *sancti* a los poetas, los poetas romanos se mostraron orgullosos de su estro, y proclamaron el carácter cuasi-religioso de su misión aceptando de buen grado los viejos puntos de vista platónicos. En adjetivos como *sanctus, purus, castus, pius,* que se dieron a sí mismos, no es difícil ciertamente reconocer expresiones del *Ion* y del *Fedro.* Así en Catulo, cuya exigencia de castidad y de piedad en la persona del poeta no va acompañada paradójicamente de la postulación de idénticos requisitos en sus versos:

> *Nam castum esse decet pium poetam*
> *Ipsum, versiculos nihil necesse est.*
>
> (XVI 5.)

A todo ello subyace la creencia en el divino valimiento del poeta y en esa conjunción de dotes personales y θεία μοῖρα que constituye su ἀρετή y le convierte en un θεῖος ἀνήρ. Y precisamente al empeño por reflejar de algún modo el paralelismo entre el poeta y el adivino inspirado, entre la religión y la poesía, obedece la repristinación del término arcaico *vates*, que Ennio rechazara por impropio para calificarse (cf. Cic., *Brut.* 71; *Or.* 171) y pusieron de moda los poetas de la Edad de Plata [29]. Al remozar un vocablo en desuso, junto al halago de su vanidad, cumplían también las consignas literarias de Augusto, que fomentó de una manera especial el culto de Apolo, cuyo favor pretendía haber recibido en la batalla de Accio, librada frente a un templo de dicho dios [30]. Pero algunos asertos que, aun sin querer, se les escapan, como a Virgilio, nos

[29] El prestigio del término *vates* lo pone bien de relieve un pasaje de Tácito: *Quis Saleium nostrum, egregium poetam vel, si hoc honorificentius est, praeclarissimum vatem, deducit aut salutat aut prosequitur* (*Dial.* 9). Primitivamente no fue muy grande la estimación social del simple poeta, agrupado en el *collegium scribarum histrionumque;* cf. R. Till, «Die Anerkennung literarischen Schaffens in Rom»: *NJbb,* 1940, 161ss, y Klingner, «Dichter und Dichtkunst im alten Rom», en *Röm. Geisteswelt,* ^{4}1960, 160ss.

[30] Sobre esto, cf. E. H. Haight, «An "Inspired Message" in the Augustan Poets. The Apollo Cult, the Sibyl and the Imperial Cult»: *Am. Jour. Phil.,* 39, 1918, pp. 341-366. La popularización del motivo del poeta «inspirado» conduce en la época imperial a la reproducción libraria en miniatura del poeta y la Musa, un tema que remonta al bajo relieve y la estatuaria helenísticos. Un buen espécimen de este tipo de ilustraciones se halla en un ms. de la BN de Madrid que contiene escolios a los *Aratea* de Germánico, y representa al poeta Arato y a la Musa. Sobre sus relaciones con el mosaico de Monnus de Tréveris, y en contra de la opinión de Bethe (*Buch und Bild im Altertum,* 84ss), cf. J. Finck, «Die Inspiration des Dichters im Bild»: *Gymnasium,* 66, 1959, 491-94.

descubren un cierto escepticismo con respecto a la licitud de estas pretensiones:

Et me fecere poetam
Pierides, sunt et mihi carmina: me quoque dicunt
vatem pastores: sed non ego credulus illis.

(*Ecl.* IX 33ss.)

Con todo, la exigencia formulada ya en Homero, de respeto y admiración para el poeta en su calidad de αἰδοῖος y de θεῖος ἀνήρ, se hace más imperiosa a medida que, al irse agostando el espíritu creador, las grandes obras literarias del pasado comenzaron a erguirse en señera grandeza.

Fuera del ámbito de los poetas, el dogma platónico gozó de cierto favor entre los hombres cultos, cultivadores por vocación o esnobismo de las letras, como, por ejemplo, Cicerón, en cuyas obras se pueden espigar, como en las del filósofo, lo mismo textos favorables a la tesis mística de la inspiración poética que pasajes irónicos o de valoración negativa de la poesía. La poesía, en los primeros, aparece como una θεία δόσις que confiere una «santidad» especial a los poetas (*Pro Archia* 18: *Noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur*). Pero para merecer carisma semejante es requisito estar en posesión de dotes naturales (*natura ipsa valere*) [31]. Por lo demás, como hemos tenido ocasión de discutir

[31] Frente a los *ceterarum rerum studia* que constan de *doctrina et praeceptis et arte* (*Pro Arch.* 18). El *divinus quidam spiritus* de este pasaje aparece como un *caelestis aliquis mentis instinctus* en *Tusc.* I 26,64: *Mihi vero ne haec quidem notiora et inlustriora carere vi divina videntur, ut ego aut poetam grave plenumque carmen sine caelesti aliquo mentis instinctu putem fundere, aut eloquentiam sine maiore quadam vi fluere abundantem sonantibus verbis uberibusque sententiis.*

anteriormente (p. 36), Cicerón concebía la inspiración al estilo democríteo como el soplo exterior *(adflatus)* de un ἱερὸν πνεῦμα *(divinus spiritus)* sobre el alma del poeta que, colmándola *(inflari)* y excitando sus átomos ígneos *(inflammatio animi)*, la ponía en un estado de frenesí semejante en sus manifestaciones externas a los estados de posesión *(furor;* cf. *De orat.* II 194). La realidad, no obstante, es que Cicerón no daba excesivo crédito a sus propias palabras, como lo indican las constantes atenuaciones *(quasi, paene, fere, aliquis, quidam)* a sus asertos y su advertencia de reproducir opiniones ajenas [32].

Más asombro causa que un estoico como Séneca, sin compartir el pragmatismo pedagógico de la crítica literaria de sus cofrades, no supiera realmente a qué carta quedarse en lo tocante al problema de la inspiración poética, vacilando entre la interpretación democríteo-platónica y la del Perípato: *nam sive Graeco poetae credimus «aliquando et insanire iucundum est»* (Anacr. 8; Hor., *Carm.* IV 12,28); *sive Platoni «frustra poeticas fores compos sui pepulit»* (*Phaedr.* 245 A); *sive Aristoteli «nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit»* (*Probl.* XXX 1); *non potest grande aliquid et supra ceteros loqui nisi mota mens: cum vulgaria et solita contempsit instinctuque sacro surrexit, tum demum cecinit grandius ore mortali* (*Tranq. an.* XVII 10-11).

Pero, fuera cual fuere el origen de la «locura» poética, bien un «entusiasmo» en su sentido más literal, bien un acceso de μέλαινα χολή, Séneca, igual que Cicerón, parece estimar inseparable del acto creador de la poesía una conmoción mental, una salida de la normalidad psíquica. Asimismo parece inclinarse por la tesis de Platón, como insinúa esa elevación del alma *instinctu sacro* y ese desprecio de las cosas vulgares

[32] Por ejemplo: *saepe enim audivi* (*De orat.* II 46,194); *sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus* (*Pro Arch.* 18).

y acostumbradas sentido por el poeta, que en el fondo es idéntica a la ἐξαλλαγὴ τῶν εἰωθότων νομίμων del *Fedro* (265 A) operada por la locura divina.

Sobre Séneca, en efecto, pesaba no sólo el prestigio de Platón, sino la inercia misma del lenguaje, con su capacidad conformadora de los modos de pensar. La expresión «estar lleno de dios», o «cogido por un dios» u otras semejantes valían ya en su época como sinónimo de genio o de excelencia. Así se podía oponer una θεόληπτος γνώμη a una οἰκεία σύνεσις (Apian., *Hann.* 42), calificar a Sócrates de ἀνὴρ εἰς ἀρετὴν θεόληπτος γενόμενος (Plut., *Adv. Col.* 17,1117 A), y con mucha más razón hablarse de τῶν ποιητῶν οἱ θεόληπτοι (Sallust. 3). Plutarco generalizaba, amparado en la autoridad de Platón, la oposición entre los primores del oficio y las creaciones del genio, como una oposición entre el τεχνίτης καὶ διηκριβωμένος y el μουσόληπτος καὶ κατάσχετος (*De virt. mor.* 12, 452 B). Las sirenas del estilo del filósofo se prestaban, por otra parte, a imitaciones desafortunadas cual la de un Dioniso de Halicarnaso cuando describe los efectos que en él producía la lectura de Demóstenes: ἐνθουσιῶ τε καὶ δεῦρο κἀκεῖσε ἄγομαι, πάθος ἕτερον ἐξ ἑτέρου μεταλαμβάνων... διαφέρειν τε οὐδὲν ἐμαυτῷ δοκῶ τῶν τὰ μητρῷα καὶ τὰ κορυβαντικὰ καὶ ὅσα τούτοις παραπλήσια ἐστι τελουμένων (*Dem.* 22). Los calcos e imitaciones latinas de giros semejantes circularon pronto. Séneca el Retor puede referir, aunque relativa a un orador, anécdota tan significativa como ésta: *Apud Caesarem cum mentio esset de ingenio Hateri consuetudine prolapsus dixit: «et ille erat plenus deo»* (*Suas.* III 7).

Con todo ello se afianzaba la noción imprecisa de la «inspiración» poética en el ánimo de todos, aunque tal noción implicaba, por un lado, el problema de explicarse el proceso de introducción en el hombre del «soplo» o espíritu divino, y por otro, el de valorar, desde el punto de vista estético y epistemológico, la producción literaria del poeta «inspirado».



6. Cantor con cítara, en la actitud convencional del poeta inspirado. Obsérvese que está coronado como el Orfeo de la lámina 3.



7. Dioniso y sátiros. Nótese su actitud extática en sorprendente coincidencia con las figuras de las láminas 3, 4 y 5.

El primer problema, al que ya hicimos alusión en páginas anteriores, tenía una analogía obvia con el planteado por los conocidos estados de posesión mántica de la Pitia, las Sibilas y las Bácides, para las que se ensayaron en época helenística diversas explicaciones racionalistas. En el tratado pseudoaristotélico *De mundo* 395 b 28 se reconoce la existencia de aberturas en el suelo de las que emanan vapores (πνεύματα), ὧν τὰ μὲν ἐνθουσιᾶν ποιεῖ τοὺς ἐμπελάζοντας, τὰ δὲ ἀτροφεῖν, τὰ δὲ χρησμῳδεῖν, como las ubicadas en Delfos y Lebadía. Y a esta teoría de los vapores metíficos con virtudes entusiásticas (πνεῦμα ἐνθουσιαστικόν) recurren Estrabón IX 3,5; Diodoro XVI 26; Justino III 24,6,9; Máximo de Tiro VIII 1 b, para explicar el trance de la Pitia, en quien penetraría el vapor teóforo al sentarse en el trípode colocado sobre la hendidura de donde aquél emana.

A esta doctrina, desmentida por la constitución geológica de Delfos, alude también el autor del Περὶ ὕψους, pero en un contexto —lo cual es significativo— donde se trata precisamente de ilustrar con un ejemplo la inspiración poética. Como los otros autores, el Pseudo-Longino nada dice de cómo se opera el mágico contagio del *mana* del lugar, si por inhalación o bien por otro conducto. Pero su expresión de que la pitonisa queda «preñada» de la fuerza divina y vaticina acto seguido por inspiración (αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως παραυτίκα χρησμῳδεῖν: XII 2), de no ser tenida por una mera metáfora (lo cual es muy probable que sea), puede arrojar cierta luz sobre cómo se entendía el proceso. Al menos Orígenes lo interpreta como la pura y simple entrada del espíritu profético en los adentros de la Pitia a través de los *genitalia:* διὰ τοῦ Πυθίου στομίου περικαθεζομένη τῇ καλουμένῃ προφήτιδι πνεῦμα διὰ τῶν γυναικείων ὑπεισέρχεται τὸ μαντικόν (*Contr. Cels.* III 25).

Evidentemente, la posesión por lo divino era una noción imprecisa que cabía entender de diversos modos, según indica

la abundante terminología, bien como una «instalación» o «aposentamiento» de lo divino en el interior del hombre (ἐνιδρῦσθαι, ἐνθουσιασμός, ἐνθεάζειν; cf. Procl., *Ad Plat. remp.* 59,19 Schöll); bien como «asimiento» y «retención» del alma (κάτοχος, κατάσχετος, κατοκωχή); bien como «replección» e «hinchazón» de ésta *(plenus deo, inflari);* bien como un ser víctima de la acción o de las sacudidas de algo sobrenatural (χειμαζόμενοι, δαιμονιζόμενοι, ἐνεργούμενοι); bien como un ser transportado (θεοφορηθείς)[33]. Entre estos diversos modos de entender la posesión divina no figura el de la unión sexual, y aunque no quede excluido que se considerase la posibilidad de transmitirse de esta guisa al hombre el don profético (como, por ejemplo, en el caso de Casandra y Apolo), esta concepción del trance de la Pitia atestiguada en Orígenes suscita la duda de que sea una *interpretatio Christiana* de algo cuya significación ya no se entendía bien.

Sea lo que fuere de ello, en el caso concreto del poeta no cabía concebir la ἐπίπνοια divina de esa guisa y era preciso suponer otros medios (p. ej., ingestión o inhalación de sustancias teóforas; cf. pp. 158ss) de comunión con lo divino. De ciertos ensayos realizados para llegar a una noción de la inspiración mántica y poética que superase las groseras concepciones populares, refrendadas por las teorías pseudocientíficas en boga, tenemos noticia gracias al Pseudo-Longino y a Plutarco. El autor del Περὶ ὕψους, refiriéndose a Platón, indica que señaló un camino seguro para alcanzar la sublimidad en

[33] Para obtener una idea de estas nociones, cf. Ganschinietz, art. «Katochos», en *RE,* y los arts. de Waszink-Stemplinger, «Bessenheit»; Klauser, «Energumenoi»; Pfister, «Enthusiasmos», y «Ekstase», en *RAC;* pueden consultarse las monografías de Himmelmann-Wildschütz, Θεόληπτος, Marburg/Lahn, 1957, y P. Amandry, *La mantique Apollinienne à Delphes,* París, 1950.

la imitación (μίμησις) y emulación (ζήλωσις) de los grandes escritores y poetas de antaño:

> «Pues, en efecto, muchos reciben un divino impulso gracias al espíritu de otro (ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι), de la misma manera que es fama que la Pitia, cuando se acerca al trípode, donde hay una hendidura del terreno que exhala, según dicen, un vapor divino, queda preñada de la fuerza divina del lugar y vaticina acto seguido por inspiración; así también de la genialidad de los antiguos emanan, como si fuera de orificios sagrados, ciertos efluvios que llegan a las almas de sus emuladores, e inspirados por ellos, incluso los más reacios a Febo, se contagian de entusiasmo de la grandeza de otros» (XIII 2).

Bien es verdad que en la tradición literaria había precedentes de esta teoría del συνενθουσιασμὸς τῷ ἑτέρων μεγέθει, por ejemplo, en las frecuentes invocaciones de Lucrecio (III 15; V 8,51) a Epicuro, a quien llama *divina mens* y *deus*. Pero Longino, o quienquiera que fuese el autor de las anteriores líneas, ni presta excesivo crédito a lo que se cuenta de la Pitia, según es lícito colegir de la cautela en la expresión (λόγος ἔχει, ὥς φάσιν), ni da a sus palabras otro alcance que el puramente metafórico, ni pretende aquí otra cosa que ilustrar con un ejemplo figurado la eficacia de los buenos modelos literarios. Por lo demás, si con su alusión a Platón parece referirse al fenómeno de la cadena imanada del *Ion*, emplea términos que, a lo que se nos alcanza, semejan más bien de Demócrito (κατ' ἐπίπνοιαν, ἀπόρροιαι, ἐπιπνεόμενοι). Que en todo el párrafo no se debe ver sino una mera efusión literaria lo demuestra otro pasaje del mismo opúsculo, escrito en más austeros tonos, y que sin duda representa el verdadero pensamiento del autor:

> «Por añadidura, ¡oh joven!, contribuyen en el más alto grado a la majestad, a la grandilocuencia y a la vehemencia las representaciones de la fantasía, pues así llaman algunos a las creaciones de imágenes. Mas comúnmente se denomina fantasía a cualquier contenido mental que se presenta con la capacidad de dar origen a una expresión hablada. Con todo, el nombre ha prevalecido ya para los casos en los que, por efecto del *entusiasmo* y de la pasión, parece que se ve y se pone ante los ojos del auditorio lo que se dice» (XV 1).

Aquí ya no hay sombra alguna de agente externo al poeta y la arrebatadora fuerza de sus palabras se atribuye al poder de su imaginación excitada por el ἐνθουσιασμός y el πάθος, que designan, como en Aristóteles y en Teofrasto, dos estados de intensa conmoción emotiva. La lectura de los excelsos modelos literarios, despertando en el alma el deseo de imitarlos y emularlos, excitaría la imaginación del poeta, contribuyendo así activamente a la creación de sus composiciones. Con énfasis insólito, el Pseudo-Longino destaca la función de la imaginación en el acto poético, sin rebasar los límites del más estricto y científico inmanentismo. El texto diríase tomado de Aristóteles o de cualquier autor del Perípato.

Plutarco, cuya concepción del acto poético muestra marcados influjos peripatéticos (cf. pp. 71ss), reacciona, asimismo, contra la manera popular de concebir la inspiración mántica. En un pasaje del *De def. orac.* 9,414 E, muy interesante por la luz que proyecta sobre la interpretación popular de la ventriloquia, se expresa en estos tajantes términos:

> «Es, en efecto, una simple necedad y puerilidad el creer que la divinidad en persona, a la manera de los ventrílocuos, llamados antiguamente "Euricleis"

y ahora "Pitones", se introduce en los cuerpos de los profetas y habla desde dentro, sirviéndose de sus bocas y voces como de instrumentos. Pues, al entremezclarse con las necesidades humanas, no tendría consideración de su *majestad ni guardaría* la dignidad y la grandeza de su virtud.»

Tajantemente rechazada la doctrina del aposentamiento o instalación de lo divino en el hombre, el «endiosamiento» o ἐνθουσιασμός *mántico lo concibe* del modo expresado en el *De Pythiae or.* 6,397 C. El dios no es el autor material de los versos de las Sibilas o de la Pitia, ni es su voz la que sale de éstas. Tan sólo es el principio de la conmoción (ἀρχὴ τῆς κινήσεως) que cada una de ellas experimenta; lo único que hace es conferirles la visión del futuro mediante una iluminación interior: οὐ γάρ ἐστι θεοῦ ἡ γῆρυς οὐδ' ὁ φθόγγος οὐδ' ἡ λέξις οὐδὲ τὸ μέτρον ἀλλὰ τῆς γυναικός· ἐκεῖνος δὲ μόνας τὰς φαντασίας παρίστησι καὶ φῶς ἐν τῇ ψυχῇ ποιεῖ πρὸς τὸ μέλλον· ὁ γὰρ ἐνθουσιασμὸς τοιοῦτόν ἐστι.

El texto de Plutarco salva hábilmente los límites de la persona humana y lo divino, y al propio tiempo explica, mediante el concepto de iluminación, la operatividad del dios en el espíritu humano, sin merma de su trascendencia ni del libre albedrío del hombre. Por desgracia, como más adelante indicaremos, los Padres de la Iglesia, salvo excepciones, no concibieron de esta guisa la teopneustia de las Sagradas Escrituras, optando por las más radicales concepciones del ἐνθουσιασμός.

Ambos pasajes de Plutarco no se ocupan directamente de la inspiración poética, pero no se requiere gran esfuerzo para deducir la opinión de nuestro autor sobre el particular. De la misma manera que atribuía al amor un papel de primera magnitud en el acto poético como agente suscitador de aptitudes latentes en el alma del poeta (como una ἀρχὴ τῆς κινήσεως,

en suma; cf. p. 113), es lícito colegir que Plutarco no negara la posibilidad de una poesía «inspirada» por los dioses. Pero siempre concebida no al modo platónico como pasiva transmisión intermediaria de un divino mensaje, sino como creación del poeta «inspirado» o «iluminado», en la que si hay mucho de divino, lo hay también de humano, de personal. Porque lo mismo que repugna a la divina esencia revestirse para vaticinar del cuerpo del profeta, al modo de un actor que se pone la máscara teatral (ὥσπερ ἐκ προσωπείων φθεγγόμενον; cf. *De Pyth. or.* 20,404 E), repugnaría que hiciera algo semejante con el poeta.

Y es más, quizá estamos en situación de señalar la fuente de donde pudo tomar Plutarco esta concepción de la inspiración poética gracias a una cita de pasada del *De Pyth. or.* 8, 398 A, que no suelen traducir correctamente sus editores. Dice Plutarco: Ἀριστοτέλης μὲν οὖν μόνον Ὅμηρον ἔλεγε κινούμενα ποιεῖν ὀνόματα διὰ τὴν ἐνέργειαν. El contexto anterior donde se define la inspiración mántica como un κινεῖσθαι, cuyo origen lo depara la divinidad (ἐκείνου [scil. τοῦ θεοῦ] τὴν ἀρχὴν τῆς κινήσεως ἐνδιδόντος: 397 C), así como lo que inmediatamente sigue, invalidan toda traducción trivial que no ponga la cita de Aristóteles en relación con la doctrina de la «inspiración» poética (p. ej., la de Babbit en la ed. Loeb, como «words possessing movement because of their vigour»). Si Aristóteles se expresó así con respecto a los nombres de Homero —afirma Plutarco—: ἐγὼ δὲ φαίην ἂν καὶ τῶν ἀναθημάτων τὰ ἐνταυθοῖ μάλιστα συγκινεῖσθαι καὶ συνεπισημαίνειν τῇ τοῦ θεοῦ προνοίᾳ, καὶ τούτων μέρος μηδὲν εἶναι κενὸν μηδ' ἀναίσθητον, ἀλλὰ πεπλῆσθαι πάντα θειότητος.

Por κινούμενα ὀνόματα se ha de entender, por tanto, «palabras promovidas», es decir, pronunciadas bajo el efecto de una κίνησις provocada por un agente exterior. Y en cuanto al término ἐνέργεια no cabe darle aquí otro sentido que el de la operación de dicho agente en el sujeto que origina su κινεῖ-

σθαι, tal como por ἐνεργούμενος se entendía al individuo víctima de la ἐνέργεια de un espíritu (cf. Eph. 2,2: τοῦ πνεύματος τοῦ ἐνεργοῦντος ἐν τοῖς υἱοῖς τῆς ἀπειθείας).

En una obra perdida (la cita, repetida textualmente por el schol. *Il.* I 48, no se refiere, como habitualmente se interpreta, a *Rhet.* III 11,1411 b; cf. Rose, *Aristot. Pseudepigr.* 145), Aristóteles, anticipándose en cierto modo a los autores tardíos, sostendría la «inspiración» de la poesía de Homero o al menos la de sus «denominaciones» (cf. *Crat.* 391, y Procl., *In Crat.* 29,15ss; Pasquali: ὡς ἐνθέους αὐτοὺς εἰσάγει καθηγεμόνας τῶν ὀνομάτων τῆς ὀρθότητος). La afirmación, por tanto, de Pfister [34], correcta en cuanto que reconoce en los κινούμενα ὀνόματα las palabras inspiradas que pronuncia el poeta empujado por la divinidad, debe matizarse en el sentido de entender el «entusiasmo poético» al modo plutarquiano, y no al modo de Demócrito, a pesar de que éste hubiera mencionado la φύσις θεάζουσα del poeta (fr. 21 D.-K.). Aun en el Aristóteles juvenil, tan influido de ideas platónicas, esta concepción atemperada del ἐνθουσιασμός se avendría mejor con sus concepciones posteriores de la creación poética [35].

[34] Art. «Ekstase», en *RAC*.

[35] La «inspiración» homérica, como procedente de la φύσις misma del poeta, la ejemplificaba el mito pregnante de su nacimiento, referido por el Ps.-Plut., *De vita Homeri* 1,3, y perteneciente al libro III del Περὶ ποιητῶν (= fr. 36 Rose). De la misma manera que Eros en el *Banquete*, de Platón, tiene una naturaleza bifronte como hijo de Poros y Penia, el poeta tendría ínsita la llama divina de la inspiración, pero en una naturaleza humana, y, por tanto, para depurarla sería precisa la ayuda del arte. El ideal aristotélico de la μεσότης obliga a postular una postura de equilibrio en el problema de la superioridad de la naturaleza sobre el arte, que no se toca en la *Poética* (cf. A. Rostagni, «Il dialogo aristotelico Περὶ ποιητῶν»: *RFC*, 55, 1927, p. 156).

17

INFALIBILIDAD DEL POETA INSPIRADO

En la problemática debatida en el *De Pythiae oraculis* aflora un tema, aunque también de modo tangencial, en conexión con el concepto difuso de poesía inspirada. Uno de los enigmas que se plantean los interlocutores del diálogo, aparte del hecho de haber vaticinado la Pitia antaño en hexámetros dactílicos y dar a la sazón en prosa sus respuestas, es el que fueran sus versos multitud de veces ripiosos y muy inferiores en calidad estética a los de cualquier mediocre poeta. La respuesta queda dada en lo anterior y no vale la pena detenerse más tiempo en este punto, pero hay algo en todo ello que sí debe ser tenido en cuenta. La objeción que los discípulos de Epicuro —como el Boeto del diálogo— hacían a los versos oraculares, dando por sentada la concepción popular de la inspiración mántica discutida por Plutarco, podía ponerse *mutatis mutandis* a las obras de los poetas, de admitirse la concepción platónica del ἐνθουσιασμός tal como quedaba expuesta en el *Ion*.

Platón, para resolver de alguna manera la aporía suscitada por lo mucho de verdad que hay en las obras de los poetas y las escasas o nulas dotes exegéticas de éstos, había atribuido a los dioses cuanto en la poesía puede calificarse de genial atisbo en la naturaleza del cosmos y del hombre. Pero, al suprimir del acto poético toda intervención consciente y

voluntaria del poeta «inspirado», caía en el extremo opuesto de atribuir por entero a la divinidad la autoría de sus composiciones. Y de este modo, o se daba por buena la totalidad de éstas, o se imponía peligrosamente el imputar a los dioses los errores, inmoralidades y deficiencias estéticas que en dichas composiciones inspiradas pudieran detectarse.

Platón, bien es verdad, no se percató de las consecuencias últimas de su doctrina y fluctuó a lo largo de su vida entre los dos polos de una postura ambigua, compartiendo, por un lado, la veneración tradicional del vulgo a Homero y a Hesíodo y haciendo suyas, por otro, las críticas —también tradicionales— de los filósofos a los poetas. Con mayor rigor, en la Antigüedad tardía, sus postreros seguidores aceptaron con todas sus implicaciones la teoría del ἐνθουσιασμός, y llegaron, como anticipamos, al concepto de la infalibilidad del poeta inspirado, justificando, mediante la *allegoresis*, los puntos de sus composiciones que parecían contradecir este dogma.

Los orígenes de esta tendencia pueden rastrearse ya en un Dión Crisóstomo, que observaba, con el asombro de Platón, cómo los poetas, a pesar de no tener ideas muy claras de las cosas sagradas, no marraban del todo el blanco cuando hablaban de ellas. Su situación vendría a ser análoga a la de los criados de un templo que, ocupados en menesteres serviles fuera del recinto de las iniciaciones, pudieran tener algún atisbo de las ceremonias que en ellos se celebraban, percibir alguna voz o contemplar el resplandor de la llama de los sacrificios: καὶ τοῖς ποιηταῖς ἐνίοτε, λέγω δὲ τοῖς πάνυ ἀρχαίοις, φωνή τις ἐκ τῶν Μουσῶν ἀφίκετο βραχεῖα καί που τις ἐπίπνοια θείας φύσεώς τε καὶ ἀληθείας, καθάπερ αὐγὴ πυρὸς ἐξ ἀφανοῦς λάμψαντος· ἃ ἔπασχον ἐκ Μουσῶν καὶ κατείχοντο Ὅμηρός τε καὶ Ἡσίοδος (*Or.* XXXVI 33-34, III, pp. 451-452, ed. Cohoon-Crosby).

La «inspiración» vendría a ser como un iluminador chispazo en las tinieblas, como un atisbo o un barrunto de la

verdad, transitorio y fugacísimo, muy diferente en suma a la revelación y contemplación definitiva de aquélla. Y de ahí que, por no poderse parangonar con los «iniciados» en los misterios, no se dieran los poetas a sí mismos el nombre de *mystai*, sino el de «servidores» (θεράπωντες) de las Musas. Pero, a despecho de su cautela, y a pesar de restringir a Orfeo y Hesíodo el calificativo de poetas «inspirados», denegándolo a los posteriores, que «profanaron» el carácter sagrado de la poesía, Dión Crisóstomo está convencido de que los conocimientos trascendentales sobre los dioses y el universo que tienen los hombres se deben a una revelación voluntaria por parte de aquéllos a ciertos θεῖοι ἄνδρες, como Orfeo y Hesíodo, «pues los razonamientos de los hombres y todas sus sutilezas no valen nada en comparación con la inspiración y la palabra procedente de los dioses». Es más, Dión Crisóstomo asimila prácticamente las nociones de μάντις, θεῖος ἀνήρ y poeta inspirado, como se percibe en el tenor del texto griego: ὅσοι γάρ ποτε σοφοὶ καὶ ἀληθεῖς κατ᾽ ἀνθρώπους λόγοι περὶ θεῶν τε καὶ τοῦ σύμπαντος, οὐκ ἄνευ θείας τε βουλήσεως καὶ τύχης ἐν ψυχῇ ποτε ἀνθρώπων ἐγένοντο διὰ τῶν πρώτων μαντικῶν τε καὶ θείων ἀνδρῶν (*De regno* I; *Or.* I 57, tomo I, p. 30, ed. Cohoon). Y para que no quepa la menor duda de su pensamiento, insiste, dentro de la más pura línea platónica del *Fedro*, en señalar la improcedencia y mala ralea de los maestros que pretenden impartir enseñanzas que se han sacado de su propio caletre: ὅσοι δὲ ἄνευ δαιμονίου κατοχῆς καὶ ἐπιπνοίας λόγους τινὰς ὡς ἀληθεῖς παρ᾽ αὑτῶν ἐκόμισαν εἰς τὸν βίον, ἄτοποι καὶ πονηροί (*ibid.* § 58).

El culto a las obras del pasado [36], el creciente sentido re-

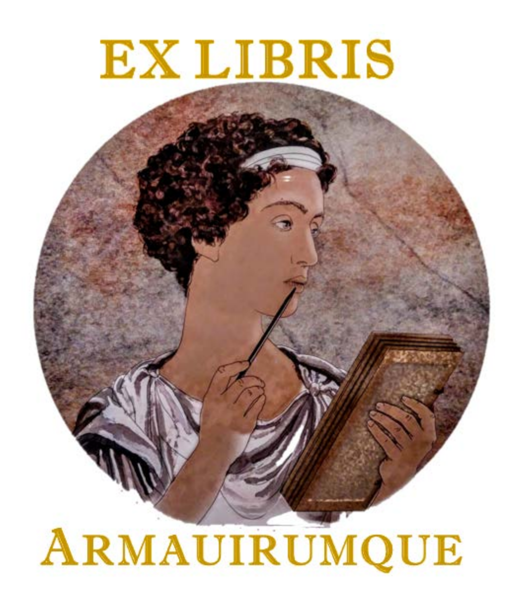
[36] Visible ya en Lucrecio (III 12-13), que califica las palabras de Epicuro de *aurea dicta... perpetua semper dignissima vita.* Sobre el problema de la valoración de la obra escrita, cf. L. Gil, «El logos vivo y la letra muerta»: *Emerita,* 27, 1959, 239-268.

verencial de la letra escrita, se acentúa en el siguiente siglo. Alejandro Severo, según relata su biógrafo Elio Lampridio (*Vit.* 31,4 SHA I, p. 274), en un segundo larario guardaba la imagen de Virgilio, a quien llamaba el Platón de los poetas, y la de Cicerón. El calificativo es elocuente por reflejar que ya se consideraba «sabia» la poesía «inspirada» del poeta, en pie de igualdad incluso con la sabiduría del divino Platón, cuyo pensamiento iba a marcar el rumbo del paganismo tardío.

Los románticos paganos del siglo IV ya no buscaban en la lectura de los grandes monumentos literarios del pasado un acicate de nuevas creaciones como el Pseudo-Longino, ni un contagio entusiástico de la grandeza de otros, sino los ἀρχέτυπα sobre los cuales conformar el pensamiento y los modos de expresión. En aquellos libros encontraban los modelos insuperables dados de una vez para siempre a los hombres por la divinidad a través de poetas, de filósofos y de rétores «inspirados», ya que a partir de Cicerón (*Tusc.* I 26, 64) la doctrina de la ἐπίπνοια se había hecho extensiva a la prosa. Las obras de autores como Homero, Hesíodo y Platón para los griegos, Virgilio y Cicerón para los romanos definitivamente se habían convertido en libros santos. Oigamos, por ejemplo, lo que de ellas decía el emperador Juliano: Ἔστι δὲ οἶμαί τις ἐν αὐτοῖς καὶ παιδαγωγία πρὸς ἦθος γενναῖον, εἴ τις ἐπίσταιτο τοὺς ἀρίστους ἄνδρας καὶ λόγους καὶ πράξεις, οἷον ἀρχέτυπα προτιθέμενος δημιουργός, πλάττειν ἤδη πρὸς ταῦτα τὴν αὑτοῦ διάνοιαν καὶ ἀφομοιοῦν πρὸς τοὺς λόγους· ὧν εἰ μὴ πάμπληθες ἀπολειφθείη, τυγχάνοι δὲ καὶ ἐπ' ὀλίγου τῆς ὁμοιότητος, οὐ σμικρὰ ἂν ὄναιτο, εὖ ἴστε (*Ad Eus.* 124 c-d Bidez).

Pero con mayor nitidez aún que en Juliano destaca el carácter sacro de los libros en otros autores tardíos. Proclo (*Hymn.* II 2ss) canta a las Musas «que a las almas errantes en el abismo de la vida, con intangibles iniciaciones por medio de libros que despiertan la mente, las defienden de los

terrenales dolores difíciles de hacer frente». Los libros ya no son sólo ἐγερσίνοοι, un epíteto que les pudiera haber aplicado el autor del *De sublime*, sino ζάθεοι, lo cual indica que sus autores en última instancia son los dioses y que el escritor, poeta o filósofo que los compuso, por obrar al dictado divino, no pudo equivocarse. Y esto es lo que textualmente dice Macrobio en comentario al *Somnium Scipionis* de aquellos pilares —Homero y Virgilio, Platón y Cicerón— de un paganismo bamboleante. Homero es *divinarum inventionum fons et origo;* Platón, *ipsius veritatis arcanum;* Cicerón, *nullius sectae inscius veteribus approbatae;* Virgilio, *disciplinarum omnium peritissimus*. Y sobre todo, *erroris ignarus*. No cabe más tajante formulación de la infalibilidad del poeta «inspirado».



18

AMOR Y POESIA

En el amor, como ya dijimos en páginas anteriores, ya desde la lírica monódica arcaica encontraron los griegos una fuente de inspiración. La facilidad de expresión poética, el flujo de elocuentes, bellas y persuasivas palabras que brotan al conjuro de la pasión amorosa dio lugar al dicho proverbial de que «Amor enseña a ser poeta a quien antes era negado para las Musas», citado por Eurípides, probablemente su inventor, y por Platón (cf. p. 70). Del enfoque de Teofrasto al problema ya nos hemos ocupado (cf. p. 71).

Los bucólicos alejandrinos y los elegíacos latinos, como declara la temática misma de sus composiciones, tampoco fueron inmunes al amoroso estro, y, en consonancia con su mayor o menor fogosidad y acatamiento de las convenciones literarias, le dieron interpretaciones diversas.

Sin salirse de la línea anacreontea, Bión comprobaba la fluidez y gracia de su canto siempre que tocaba el tema erótico:

> Ἦν δ' αὖτ' εἰς τὸν Ἔρωτα καὶ ἐς Λυκίδαν τι μελίσδω,
> καὶ τόκα μοι χαίροισα διὰ στόματος ῥέει ᾠδά.

(V 10-11.)

Y Nicias, citado por un escolio a Teócrito, asentía al antiguo proverbio euripídeo:

> ἦν ἄρ' ἀληθὲς τοῦτο, Θεόκριτε· οἱ γὰρ Ἔρωτες
> πολλοὺς ποιητὰς ἐδίδαξαν τοὺς πρὶν ἀμούσους.

En uno y otro caso, el Amor y los Amores no son propiamente instancias divinas inspiradoras, sino frías personificaciones de la pasión amorosa.

Herederos de la tradición alejandrina, los elegíacos latinos, especialmente Ovidio, invocan a las divinidades que presiden las relaciones amorosas en los términos consagrados. Amor les «dicta», como Apolo, sus versos (Ovid., *Am.* II 1, 37: *mea... carmina, purpureus quae mihi dictat Amor; Pont.* III 3,29: *tu [Amor] mihi dictasti iuvenalia carmina primus;* cf. Prop. IV 1,133); Venus les «asiste» cuando se ponen a escribir (Ovid., *Ars* I 30: *Vera canam; coeptis, mater Amoris, ades);* Venus, Amor y Erato les prestan ayuda (Ovid., *Ars* II 15: *Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, favete, / nunc Erato; nam tu nomen amoris habes).* La artificiosidad de todos estos modos de expresión, así como su remoto antecedente sáfico, no necesitan encarecerse.

El verdadero sentir de los elegíacos latinos era en realidad muy otro. Ovidio está tan convencido, como lo pudiera estar un Teofrasto, de que la propia excitación amorosa encuentra palabras apropiadas para expresarse convenientemente sin necesidad de valimiento externo alguno. Y así ordena a las Musas mantenerse pudorosamente fuera de la intimidad del tálamo donde los amantes han penetrado:

> *Conscius ecce duos accepit lectus amantes;*
> *ad thalami clausas, Musa, resiste fores.*
> *Sponte sua sine te celeberrima verba loquentur.*
>
> (*Ars* II 704ss.)

Más lejos va aún un Propercio al divinizar a su amada, a quien da el nombre de Cynthia (formado sobre *Kynthios*, un epíteto de Apolo), proclamándola la fuente misma de su inspiración:

Quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ora liber.
Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
ingenium nobis ipsa puella facit.

(II 1,Iss.)

Y la misma idea reaparece, como ha demostrado Godo Lieberg [37] en Catulo. Si los antecedentes de semejante concepción se pueden encontrar en el uso metafórico de Musa por ingenio (como en la aristofánica distinción entre una ἀλλοτρία y una οἰκεία Μοῦσα: *Av.* 1022; cf. p. 49) o por la persona cuyas opiniones se repiten (como en Platón, *Crat.* 428 C; cf. p. 51), ningún poeta percibió con la evidencia de Propercio la correlación existente entre su vena poética y el estímulo externo que la provocaba. Sin la persona de la amada, Propercio sentía desfallecer su ingenio (*nam sine te nostrum non valet ingenium:* II 30), y de ahí que identificase a Cynthia con la instancia inspiradora, con la propia Musa. No se trata, pues, aquí de elogios hiperbólicos como el de Antípatro de Sidón a Safo:

Σαπφώ τοι κεύθεις, χθὼν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις
ἀθανάταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομέναν,
ἃν Κύπρις καὶ Ἔρως σὺν ἅμ' ἔτραφον, ἇς μέτα Πειθὼ
ἔπλεκ' ἀείζωον Πιερίδων στέφανον.

(AP VII 14.)

[37] «Die Muse des Properz und seine Dichterweihe»: *Philol.*, 107, 1963, pp. 116-129, y *Puella Divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam, 1962, pp. 82-95.

Tampoco de un encendido piropo como el de Rufino a una hermosa muchacha:

> Τέσσαρες αἱ Χάριτες, Παφίαι δύο, καὶ δέκα Μοῦσαι·
> Δερκυλὶς ἐν πάσαις Μοῦσα, Χάρις, Παφίη.
>
> (AP VII 95.)

Propercio se pregunta por la misteriosa fuerza que le impele a hacer poesía, y no parece hallarla en sí mismo, en el encrespado oleaje de sentimientos y emociones desencadenados por la pasión amorosa, sino en la amada, en un ser externo que ejerce sobre él una influencia mágica y transmite a su ingenio, casi como una diosa pudiera hacerlo, un vigor inusitado, una maravillosa capacidad creadora de lenguaje. La diferencia, pues, de enfoque con el pasaje citado de Ovidio es aparentemente grande. Pero también lo son sus coincidencias. Uno y otro, como lo demuestra por otra parte el empleo properciano del término *ingenium*, están muy lejos de interpretar el momento creador de sus composiciones como un trance de erótico ἐνθουσιασμός. La confidencia de Propercio sobre la relación de Cynthia con su «ingenio» excluye la ciencia o la omnisciencia de la instancia inspiradora. La joven no sabe, como la Musa, los temas que va a tratar el poeta, y, por tanto, no puede «sugerírselos», «recordárselos», «enseñárselos» o simplemente «dictárselos», según cumplía a la diosa. La función de la amada en el acto poético estriba en conferir vigor y arranque a una potencial aptitud del poeta, que, sin un empuje externo, sería incapaz de ponerse en movimiento. Pero a éste le toca ahora hacer buen uso de su ingenio, de cuyo redoblado vigor semejan salir, tal como pretendía Ovidio, *sua sponte* las palabras. En suma, entre Propercio y Ovidio media tan sólo una distinta consideración de planos. Si éste atiende a la causa inmediata de la expresividad poética, es decir, a la excitación amorosa, Propercio, poniendo más allá su vista en el

origen de esta última, lo estima, no sin razón, como la verdadera causa de aquélla. Ambos rechazan, pues, la doctrina del origen divino de la poesía.

Dejemos aquí el tratamiento poético del tema para decir dos palabras sobre cómo concibió el influjo del amor en la creación poética la crítica literaria tardía. Plutarco, a quien nos hemos referido anteriormente al tratar de Teofrasto (cf. p. 71), concedía a esta pasión gran importancia como estímulo vivificante de latentes potencialidades poéticas (*De Pyth. or.* 405 F). Otros pasajes dispersos permiten hacerse una noción más precisa de su manera de entender la mecánica de dicho estímulo. El amor no se limita, como parece ser que era la opinión de Teofrasto, a caldear de modo semejante al vino la tibieza de la μέλαινα χολή, sino a fomentar las representaciones de la «fantasía». En efecto, si lo que caracteriza al «entusiasmo» mántico, báquico o guerrero es la transitoriedad del trance de excitación, que cesa al removerse su causa, lo típico de la pasión amorosa es su perduración aun en la ausencia del estímulo que la origina. El enamorado tiene la imagen del objeto de su amor como grabada a la encáustica en su memoria, indeleble y viva, que con él habla y jamás le abandona. Parece enteramente como si el alma del amado hubiera tomado perenne asiento en la del amante.

Pero una situación semejante presupone un desentenderse y aislarse del mundo exterior hasta sumirse en un especial estado de ensimismamiento en el que, sobre la actividad de las demás potencias del alma, predomina la de la facultad creadora de imágenes, la fantasía [33]. El enamorado, en suma, se halla en una perenne ensoñación, es decir, en una tesitura harto similar a la del trance creador de la poesía. Y de ahí que

[33] Sobre el papel de la imaginación, cf. M. W. Bundy, *Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, *Un. of Ill. Stud.*, 1927.

se comprenda fácilmente que la pasión amorosa sea una fuente inagotable de inspiración poética.

> «Se ha dicho —dice Plutarco (*Amat.* 759 C)— que las fantasías poéticas por su intensidad (διὰ τὴν ἐνέργειαν) son ensueños de despiertos, pero más aún lo son las de los enamorados, que conversan con sus amados como si estuvieran presentes, que les abrazan, que les dirigen reproches.»

Una doctrina parecida se puede encontrar en Quintiliano (VI 2,29), donde se asienta el principio de que para despertar las emociones de los demás es menester emocionarse previamente, lo cual se puede conseguir por autosugestión poniendo en juego la facultad de soñar despierto (*otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium*). En una palabra: cultivando esas representaciones *quas* φαντασίας *Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur.* Y del cotejo de Plutarco, Quintiliano y Περὶ ὕψους XV 2 se obtiene la impresión de que todos han bebido de una fuente común, muy influida por la doctrina aristotélica del origen mimético de la poesía.

19

POESIA Y ENSUEÑO

Acabamos de ver que para Plutarco y Quintiliano las creaciones poéticas eran una especie de ensueños de vigilia, de *somnia quaedam vigilantium;* una intuición genial que vislumbra en el trance de la creación poética aspectos que sólo los modernos, especialmente los psicoanalistas, han sabido destacar con el suficiente relieve. Thomson, en un espléndido libro al que los filólogos clásicos no han prestado todavía la atención que merece, hablaba del carácter «hipnótico» de la poesía, tanto por los efectos que produce en el ánimo de los lectores u oyentes como por la tesitura *sui generis* en que se debe hallar el poeta en el momento de la creación. Esta supone un retirarse del mundo perceptivo y un sumergirse, como ocurre en el sueño, en un mundo íntimo de fantasías, quedando en una especie de duermevela, en una zona liminar entre el estar dormido y el estar despierto, en ese estado —digamos en las palabras de Yeats que Thomson cita— «tal vez de verdadero trance, en el que la mente liberada de la presión de la voluntad queda envuelta en símbolos» [39].

La teoría de la ensoñación, por tanto, tal como es formu-

[39] *Studies in Ancient Greek Society. The Prehistoric Aegean,* Londres, 1949, p. 454.

lada en los textos citados anteriormente, implica un movimiento de descenso de los estratos psíquicos superiores a los inferiores hasta llegar a un relajamiento especial de la voluntad, que suprime esa tensión que marca los límites entre el sujeto y el objeto y le obliga a no desbordar las rígidas estructuras adquiridas con las que ordena la realidad. Un movimiento, en suma, que puede ilustrarse con un texto de Rof Carballo:

> «Si el milagro de la creación poética llega a tener lugar, no es, como se pretendía hasta ahora por la mayoría de los estetas, por una *irrupción* de las profundidades en la superficie, del subconsciente en lo consciente, sino al contrario, por un movimiento inverso que desde el preconsciente invade y penetra en los *más viejos* estratos del alma, para reecontrar allí aquella zona de la realidad, la cual, de manera que parecía fatal, se había perdido» [40].

No es de extrañar, pues, que, aparte de las teorías de los intelectuales, estableciera el vulgo conexiones entre la actividad poética y los fenómenos oníricos desde otros planos. Pausanias, por ejemplo, nos informa (II 31,3) que Árdalo había dedicado en Corinto un templo a las Musas y un altar no lejos de él donde las gentes hacían sacrificios a las diosas asociadas con Hypnos: λέγοντες τὸν Ὕπνον θεὸν μάλιστα εἶναι φίλον ταῖς Μούσαις, lo cual no es sino expresar en un lenguaje mítico una noción muy semejante a la comentada. El sueño, en efecto, pone a los hombres, aunque en sentido inverso, en esa tesitura especial a la que no todos pueden llegar por una tensión consciente de la voluntad. Por ello es comprensible que el tema de una composición o una expresión inútilmente

[40] *Medicina y actividad creadora,* Madrid, Rev. Occ., 1964, p. 54.

buscada en la vigilia se revelen, con claridad insólita, durante el sueño, o que una vocación poética recóndita en los estratos psíquicos no conscientes emerja a la conciencia, con fuerza irresistible, gracias a los datos aportados por una experiencia onírica.

La cuestión es compleja pot implicarse en ella una serie de vivencias comunes al hombre de todo tiempo y otras que, por dimanar del universo de creencias de los antiguos, no tienen parangón posible con los hechos de la actualidad. Entre las primeras se pueden señalar esas súbitas revelaciones o iluminaciones oníricas que arrojan insospechada luz sobre un determinado problema, esas llamadas «intuiciones», que no son sino inferencias a partir de datos, inadvertidos en la vigilia por no haber franqueado el umbral de lo consciente y registrados, no obstante, en lo inconsciente. Entre las segundas cabe mencionar, por un lado, la «llamada» onírica en la que se cree recibir una admonición sobrenatural; por otro, la visitación en sueños de una divinidad, una vivencia común por la práctica de la *incubatio*, y, por último, la concepción extática del sueño a que dieron lugar los llamados «ensueños de vuelo».

Una distinción entre todos estos hechos servirá para zanjar una cuestión que ha enzarzado en polémicas interminables a los filólogos, a saber: la dependencia o independencia mutua entre dos famosos ensueños literarios, el de Calímaco y el de Ennio. Procedamos, por consiguiente, a agrupar por afinidades los materiales disponibles a fin de lograr alguna claridad.

En los ejemplos en que una vocación por la literatura (no exclusivamente poética) o la composición de una obra en concreto se presenta vinculada a una experiencia onírica, cabe establecer las siguientes categorías:

a) Del ensueño se recibe la orden o la prohibición de escribir o de dedicarse a un tipo de actividad literaria.

b) El ensueño da consejos sobre el modo de redactar

una obra; sugiere el tema de ella parcialmente o en su totalidad.

c) En la visión onírica se obtiene una revelación trascendental, que hace de su recipiendario un θεῖος ἀνήρ, o la capacitación carismática para la poesía.

d) Una visión alegórica decide el rumbo de una vida o avisa del futuro de la producción de un escritor.

Los diferentes tipos establecidos, casi no merecería la pena advertirlo, no constituyen categorías rígidas: las semejanzas mutuas son grandes y las transiciones entre ellos imperceptibles. Nuestra clasificación no pretende ser sino un ensayo de desentrañar los hilos principales de la trama, donde se entretejen ciertos *cultural patterns* del hombre antiguo.

Los casos encuadrados en el primero de los grupos son la variante literaria del ensueño prostagmático, una vivencia, como los hallazgos epigráficos demuestran, frecuentísima en la Antigüedad. Una decisión a tomar se revela de forma imperiosa en una visión onírica, que se interpreta como un mandato ineludible procedente de una divinidad imprecisa o determinada, del *demon* personal, o de un difunto. Unos cuantos ejemplos bastarán para ilustrar este ensueño típico: la traducción de los LXX se llevó a efecto por un mandato onírico (*Aristeae Epist.* 315); Elio Arístides recibió de Asclepio la orden de escribir sus experiencias de *incubatio* (II 395,8 Keil); Proclo, la prohibición de hacer comentarios a los cantos órficos (Marin., *Vit. Procli* 27); y el tío abuelo de Plinio el Joven compuso una historia de la guerra de Germania porque el espectro de Druso le encomendó en sueños el cuidar de que su fama no se sumiera en el olvido (Plin., *Ep.* III 5,4).

Pero el caso más significativo y conocido es el de Sócrates, quien a lo largo de su vida tuvo una serie de visiones oníricas, que le ordenaban «hacer música» incluso en la cárcel, poco antes de su muerte (πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν

τῷ παρελθόντι βίῳ ἄλλοτ' ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον· «Ὦ Σώκρατες, ἔφη, μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου»: *Phaed.* 60 E). El hecho de que Sócrates, a partir de la famosa consulta al *oráculo* de Querefonte, vinculase su vocación filosófica a Apolo, y la coincidencia de que la festividad de éste retrasase su muerte, explican fácilmente que atribuyese el origen de sus visiones al dios patrón de los poetas y cumpliese, antes de morir, con un escrúpulo religioso. Pero que de estas visiones Sócrates *no* recibió el don de la poesía, ni el tema de sus composiciones, lo indican sus propias palabras en el *Fedón:* consciente de sus nulas dotes poéticas, el filósofo se limitó a versificar un material tan prosaico como las fábulas de Esopo. Los reiterados ensueños, pues, no le confirieron la inspiración para un tema concreto ni le consagraron tampoco en la poesía, limitándose a señalarle el camino a seguir de un modo vago.

Lo típico de todos estos casos es pura y simplemente la admonición, la vivencia realmente tenida y su sincero relato.

Lo mismo puede decirse en un principio de los ensueños literarios encuadrados en el segundo grupo, en los cuales vemos apuntar progresivamente el motivo de la inspiración. La visión del escritor coopera a su empresa con su presencia alentadora, con sus consejos e indicaciones, llegando, si es preciso, a sugerir el tema de una composición o a dictársela por entero. Artemidoro recibió consejos de Apolo para componer su *Onirocritica,* y Elio Arístides tuvo, con respecto a la misma divinidad, una experiencia con ciertas semejanzas a la socrática. Hallándose en Roma en fecha cercana a la celebración de los *ludi Apollinares,* un ensueño le ordenó componer un peán en honor de Apolo, dándole como pie el primer verso, que rezaba más o menos así:

Φορμίγγων ἄνακτα Παιᾶνα κλῃίσω.

El retor escribió inmediatamente una oda en dos estrofas y un epodo, y nada más acabarla se enteró, sin tener previamente noticia de ello, de que se preparaban en la ciudad las 'Απολλώνια, la fiesta ἐν ᾗ ἱπποδρομίαν Ῥωμαῖοι ποιοῦσι τῷ θεῷ (II 433,20-434,1-2 Keil).

La operatividad de los patrones culturales en este caso es tan obvia, que da razón sin más a Dodds y a cuantos admiten que el hombre antiguo «soñaba», bajo la diferente presión del inconsciente colectivo, de modo diferente al moderno. Al menos, queda a cubierto de sospechas la sinceridad en este punto de un hombre que vivía en un mundo mágico de alucinaciones, producto en parte de sus dolencias y en parte también de su fe religiosa y del peso de las tradiciones literarias. Para Elio Arístides, como para Sócrates, la poesía respondía a una «vocación» divina —a lo largo de su vida había recibido también muestras visibles del favor de Apolo—, y el tema de los versos era dado, aun sin excluir por completo la personal elaboración por parte del poeta del material ofrecido, por una instancia superior. Si el filósofo recibió de sus ensueños el impulso necesario para escribir versos, del sofista se puede perfectamente decir que en ellos halló la inspiración.

Siglos después, con la misma ingenuidad, Basilio de Seleucia creyó recibir de Santa Tecla la orden de escribir su vida y milagros y los necesarios alientos para llevar a término su obra. En una primera aparición, la santa, tendiéndole el recado de escribano, le mandaba emprender la obra (*De vita ac miraculis d. Theclae...*, Amberes, 1608, p. 210); en otra inspeccionaba, con señales de aprobación, el trabajo realizado, y le urgía terminarlo cuanto antes [41].

Sobre el modelo de estas experiencias vividas, la imaginación popular forjó maravillosas leyendas en torno a los ensue-

[41] Un paralelo posterior es el caso de Caedmon, inspirado por un ángel que le visitó en sueños (Beda, *Eccl. hist.* IV 24).

ños de los poetas del pasado. La base de su credibilidad la daba la superioridad jerárquica de planos vivenciales, según la estimación de los antiguos, para los cuales las experiencias oníricas tenían mayor consistencia que las de la vigilia, precisamente por acontecer en el momento en que el hombre, libre de la opresión de la materia, tenía acceso al mundo del puro espíritu.

Tan vieja como Isócrates es la explicación del éxito de Homero gracias a la asistencia de Helena, de quien recibió en sueños el mandato de componer un poema sobre la guerra de Troya. «En parte —agrega el retor— gracias al arte de Homero, pero sobre todo gracias a ella, resultó su poesía tan amable y renombrada entre todos» *(Hel.* 65). De calificarse, por tanto, el aserto de Isócrates de acuerdo con el binomio φύσις : τέχνη, nos veríamos precisados a suplir el primer miembro con la onírica presencia de Helena, cual si le cumpliera, como a la Cynthia properciana, el *ingenium facere* del poeta, o el derramar sobre los versos de éste, por emanación de mágicos efluvios o contagio, su propia hermosura y fama. Aquí aparecen íntimamente asociados el motivo del ensueño prostagmático y el de la inspiración, que ya no corre a cargo de la Musa, sino de un personaje de la saga cuasi-divinizado.

La premonición de la muerte, el cumplimiento *post mortem* de un mandato, la comunicación con el mundo de los muertos en el sueño y el motivo de la inspiración aparecen en los dos episodios de la leyenda que refiere Pausanias de Píndaro (IX 23,3-4). Perséfone (o Deméter, según la *Vit. Ambros. Pind.* 1,29ss y Eust., *Prooem.* 27,3,299,19ss) se le apareció en sueños al poeta, y quejándose de ser la única divinidad no cantada por él, le anunció que le había de componer un himno cuando se reuniera con ella en el Hades. Muerto diez días después Píndaro, se le apareció en sueños a una vieja y le dictó un himno a Perséfone. La mujer, al despertar, puso por escrito cuanto había escuchado en sueños. La ocasional poeti-

sa se encontraría, pues, con respecto al espíritu de Píndaro, en la misma relación de Homero o los poetas augústeos con la Musa.

Con lo dicho hasta aquí se lleva algo adelantado para la comprensión del tercer grupo de ensueños, en los que hay un cambio de énfasis. De la noción de inspiración se pasa a la de iniciación, y de la de capacitación, a la de consagración. La diferencia radica únicamente en la intensidad del valimiento. Si la colaboración de la potencia sobrenatural con las limitadas posibilidades del hombre se ejercía en los primeros grupos en una esfera reducida y transitoriamente, en este grupo de ensueños se ejerce en un ámbito global de verdades trascendentes y de un modo definitivo. El agraciado con un ensueño de esta índole, o penetra en el arcano del universo, o queda en perenne posesión de una facultad —la poética— graciosamente concedida. En uno u otro caso, el favor divino imprime carácter, haciendo de su recipiendario un θεῖος ἀνήρ, un mediador entre los dioses y los hombres, profeta o poeta, o ambas cosas a la vez.

Dos casos típicos de iniciaciones oníricas en verdades trascendentes son los de Epiménides de Creta, el cual se quedó dormido durante cincuenta y siete años en la gruta de Zeus Dicteo y obtuvo revelaciones de Aletheia y Dike (Max. Tyr., *Diss.* XVI 1), y el de Timarco (Plut., *De gen. Socr.* 21, 590 A ss), en el que el sueño se combina con un vuelo extático del alma. Pero, por encuadrarse uno y otro ensueño en una problemática que no es la que nos ocupa, dejemos aquí la referencia, para mencionar un caso muy sencillo en el que, simultáneamente con la ἐπιταγή o πρόσταγμα de la divinidad aparecida, se opera la donación de la capacidad poética.

Esquilo, de muchacho, relata Pausanias (I 21,2), dormía en el campo guardando uvas: καί οἱ Διόνυσον ἐπιστάντα κελεῦσαι τραγῳδίαν ποιεῖν· ὡς δὲ ἦν ἡμέρα —πείθεσθαι γὰρ ἐθέλειν— ῥᾷστα ἤδη πειρώμενος ποιεῖν. La escueta noticia no

precisa si la transmutación de la personalidad del muchacho siguió a la realización de algún rito o acción externa. Parece seguro, empero, que se operase por simple contagio de la δύναμις divina, habida cuenta de que el joven Esquilo no adquiere clara conciencia del cambio efectuado en su persona hasta no ponerse a cumplir, como el Sócrates del *Fedón*, el mandato onírico. La anécdota es tardía y representa uno de tantos ensayos «racionalistas» para explicar la inspiración «dionisíaca» del trágico (otro era el de que escribía embriagado; cf. p. 173). Pero en su base hay dos hechos positivos: la realidad vivencial del *ensueño prostagmático* y el *dogma* del origen divino de la poesía.

El cuarto grupo de ensueños literarios es de carácter artificioso y no responde de un modo inmediato, como los primeros, a realidades psicológicas determinadas por las estructuras (creencias religiosas, concepciones filosóficas) culturales. Pero, asimismo, no es difícil encontrar en el ensueño premonitor la fuente de donde han dimanado. El valor simbólico de los componentes de estas piezas literarias arranca del carácter generalmente alegórico de los ensueños premonitores estudiados por los onirocritas, y se deduce con facilidad del contexto, de las tradiciones literarias o de la exégesis pertinente por parte de su creador.

Pongamos unos cuantos ejemplos. Uno de ellos, muy elaborado aunque por desgracia muy fragmentariamente transmitido, es el de Herodas. El poeta se representa como propietario de una pequeña finca, que despierta a sus esclavos para enviarles al trabajo. A uno (una) de ellos le llama aparte para referirle su sueño. Herodas cree ir con un macho cabrío por una torrentera que le conduce hasta un lugar donde celebran unos pastores ritos en honor de Dioniso. Los pastores, ataviados con el atuendo de los miembros del séquito del dios, se apoderan del animal, lo sacrifican y parten en pedazos. Se celebran juegos y Herodas gana como premio un odre de

vino. Lo que sigue después es incierto. Se necesitan víctimas. Un viejo y Herodas se pelean, sentenciando los jueces a ambos. El macho cabrío simboliza la poesía de Herodas; los rústicos, los críticos que la desgarran. Pero a pesar de ser funestos los primeros presagios, el final es venturoso. Herodas será honrado en el futuro como sucesor de Hiponacte.

Un tratamiento convencional de la conocida parábola de Heracles en la encrucijada ofrece el pretendido sueño autobiográfico de Luciano de Samosata. De niño soñó cómo se disputaban dos mujeres, la Escultura y la Paideia, su educación futura. Esta última, tras las razones que le da para que opte por ella, le hace subir a un carro alado en el cual recorre la tierra entera, dejando caer en las ciudades de los hombres la semilla de algo que Luciano no recuerda. Y no hace falta ser ningún intérprete de sueños para reconocer en la simiente, que agradecidamente reciben las gentes, la de los *logoi* vivos que Platón quería que se sembrasen en las almas. Dos siglos después, Gregorio Nazianzeno vería en sueños aliarse por su alma a la Pureza y la Templanza, siguiendo el remoto precedente de Pródico.

En la raíz de estas ficciones se descubre el afán de justificar, mediante una *praedictio ex eventu* una trayectoria vital, una vocación en suma. Pero una vocación, como en el caso del Heracles de Pródico, implica la elección de un camino en una encrucijada vital, y va precedida del minucioso sopesar las perspectivas que en uno y otro sentido se presentan. El convencionalismo del ensueño vocacional ofrecía todo un haz de posibilidades para la polémica literaria, y de él se sirvieron Calímaco, Ennio y Propercio con el fin de advertir de las limitaciones de su poesía y, al propio tiempo, justificarlas. Este rasgo común explica que hayamos mencionado aquí este último grupo de ensueños literarios, de estructura, por lo demás, tan diferente de la de los que a continuación vamos a considerar.

20

EL SUEÑO DE CALIMACO

Pues bien: el ensueño de Calímaco ocupa un lugar *sui generis* dentro de la tipología establecida anteriormente, según la reconstrucción esquemática que se puede hacer de él gracias al fr. 2 Pfeiffer (= P Oxy. 2208, fr. 1), al Scol. Flor. (= *PSI 1219, fr. 1,16-20) y a* un *epigrama adespoton* (AP VII 42). De todo ello lo único que consta con certeza es que el poeta, en un determinado pasaje del proemio de sus *Aetia,* relataría cómo su alma había sido arrebatada en sueños desde Libia (es decir, Cirene o Alejandría) al monte Helicón, donde las Musas le habrían consagrado en la poesía en la fuente Hippocrene (cf. pp. 163ss), dándole cumplido informe sobre los αἴτια de los héroes y de los bienaventurados.

Por un lado, el ensueño de Calímaco rebasa ampliamente la simple estructura de los tipos *a)* y *b)* (ensueños prostagmáticos y parenético-inspiratorios), para asemejarse a los encuadrados en *c)* y *d)* (ensueños apocalíptico-iniciatorios y alegórico-premonitorios), aunque con ciertos rasgos propios.

De los dos primeros grupos, caracterizados por la realidad vivencial que hay en su base, le separa ante todo el carácter ficticio, meramente literario, de su pretendida experiencia onírica. Y en segundo lugar, una connotación extática inexistente en dichos tipos. En efecto, lo característico de los en-

sueños prostagmáticos y parenético-inspiratorios es la actitud receptiva del sujeto, el cual, por tensa que tenga el alma en un «sueño vigilante», se limita a sentir junto a sí una visitación, sin que el sentimiento de la presencia sobrenatural llegue a ser tan vivo que anule las fronteras del yo. Por consiguiente, no puede calificarse de entusiástica la inspiración operada en trance onírico de esta índole, por no darse en el dormido una verdadera inhabitación, una *énstasis* de lo divino, sino un sentimiento de su inmediata cercanía o de *parástasis*. Propio además del ensueño parastático es la inmovilidad tanto corpórea como anímica del sujeto, pues aunque el alma del soñador se encuentra recogida en sí misma y desligada en cierto modo del cuerpo, no franquea ni desborda sus fronteras. En el ensueño de Calímaco, en cambio, hay una evasión efectiva y un rapidísimo vuelo del alma a una región donde habitan seres sobrenaturales; se da un ἔκστασις en el sentido más literal de la palabra. La independencia de Calímaco con respecto a casos tan triviales y conocidos como el de Sócrates es absoluta.

Las analogías con el tipo *c)*, en especial con el ensueño de Timarco, son más amplias y a ellas nos habremos de referir con mayor detenimiento más adelante. De momento bástenos con señalar que en el ensueño de Calímaco falta por completo el tono apocalíptico y moralizante de otros «vuelos» del alma de época helenística y romana. El tema de la *anábasis* celestial, entrañante en cierto modo una *katábasis* o descenso a los infiernos, ya que presupone un franquear la frontera de la vida, se emplea en otros contextos que no el puramente literario de una consagración poética.

Y es precisamente este carácter literario y alegorizante de la ficción calimaquea lo que la aproxima a los simbolismos del grupo *d)*, como el ensueño autobiográfico de Luciano, los cuales presuponían un conocimiento profundo de las obras clásicas. En efecto, es un hecho evidente que en el prólogo

de los *Αἴτια* hay una clara resonancia de la consagración hesiodea (*Theog.* vv. 22-23); y un enjuiciamiento superficial de las analogías podría inducir a pensar que el poeta alejandrino se limitó a transponer al plano onírico una experiencia remota cuya índole intrigaba a sus contemporáneos y que posiblemente se comenzaba a concebir como un mero ensueño. En su época ningún lector de su poesía culta hubiera criticado favorablemente la imitación servil de una revelación de tú a tú en la vigilia hecha a un hombre por las Musas. Un ensueño, por el contrario, atenuaba la arrogancia del poeta, cuyo intento precisamente era justificar la novedad de su poema; dejaba, además, un amplio margen a la comprensión de su *arrière-pensée* a los entendidos y hacía verosímil desde el plano vivencial sus pretendidas revelaciones y aceptable el recurso desde el punto de vista literario.

Podrían abonar ese superficial enjuiciamiento ciertos ensayos de interpretación de la experiencia hesiodea en el sentido onírico, aunque de fecha posterior. Por un ensueño la tenía Frontón, a quien replicaba su discípulo Marco Aurelio, basándose precisamente en una cita de Calímaco, de esta guisa: *Hinc ad Hesiodum pastorem quem durmientem poetam ais factum. At ego memini olim apud magistrum me legere:*

ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ᾽ ἴσχνιον ὀξέος ἵππου
Ἡσιόδῳ Μουσέων ἑσμὸς ὅτ᾽ ἠντίασεν

τὸ ὅτ᾽ ἠντίασεν *vides quale sit, scilicet obviam venisse Musas* (Front., *Ep.* I 4,6, p. 11 Naber). Marco Aurelio tenía razón, pero el parecer de su maestro estaba bastante difundido, según lo prueban los comentarios conservados del pasaje hesiodeo en cuestión.

Proclo, sin decidirse rotundamente por ninguno de los miembros de la disyuntiva, junto a la posibilidad de un encuentro real, considera la de un ensueño premonitor o prostagmático cuyo cumplimiento se debió al esfuerzo y al estudio del pas-

tor, una vez despertada en él la vocación poética (ἡ γὰρ ἐν τῷ ποιμαίνειν περὶ τὸν Ἑλικῶνα ἐνόμευε καὶ καθευδήσας ὁ Ἡσίοδος ὄναρ εἶδεν, ἐννέα γυναῖκας... ταῦτα τοίνυν ὁ Ἡσίοδος ἢ ὄψει ὀνείρων τεθεάμενος, καὶ διυπνισθείς, καὶ τὸ ποιμαίνειν ἀφείς, καὶ πόνοις ἑαυτὸν ἐνδοὺς καὶ μαθήμασι, τὴν τῶν ὀνείρων ἐπίλυσιν ἐξεπέρανεν, ἢ περὶ τὸν Ἑλικῶνα ποιμαίνων ἐγρηγορώς, καὶ αὔπνος ὤν...: Schol. *In Op.*, p. 6 Gaisford). Esta explicación racionalista, y con un marcado sello estoico por ese su hincapié en los πόνοι y los μαθήματα requeridos por la creación poética, es la aceptada, lógicamente, por Tzetzes (*In Op.*, p. 14 Gaisford), excluido el otro polo de la alternativa.

Otras exégesis hacen hincapié en el hecho de la entrega de la rama de laurel al pastor dormido, como prenda o garantía de la realidad de su visitación onírica: un rasgo éste que con cierta frecuencia aparece en los relatos de las visiones tenidas en la *incubatio*. La divinidad, en demostración de su visitación al dormido, le entrega en sueños un objeto que éste al despertar halla a su lado. Así parece interpretar los hechos Juan Diácono Galeno, quien vería en la experiencia hesiodea un ensueño iniciatorio de un diferente tipo (cf. p. 145): δάφνης ἐριθηλέος αὐτῷ κλάδον παρασχοῦσαι καθεύδοντι (Εἰς Θεογονίαν ἀλληγορίαι, p. 545 Gaisford). Por último, no faltaba quien, como Nicéforo Gregoras, estimaba infuso en Hesíodo el don de la poesía precisamente por la virtud teófora de una hoja de laurel que le habrían dado a comer las Musas (cf. p. 159): Ἡσίοδον πρότερον μὲν ὄντα ποιμένα προβάτων, ἐν μιᾷ δὲ (νυκτὶ) πρὸς ὕπνον παρὰ τὸν Κιθαιρῶνα τὸ ἐν Θετταλίᾳ ὄρος κατακλιθέντα δόξαι τὰς Μούσας θεάσασθαι προσελθούσας τε αὐτῷ καὶ δάφνης φύλλῳ θρεψάσας αὐτὸν καὶ παραχρῆμα ἀφυπνισθέντα εἶναι σοφὸν καὶ δεξιώτατον ποιητήν (*In Synes. Insomn.*, p. 273 B Pet.).

Pues bien: ni aun admitiendo que Calímaco hubiera considerado de manera similar la consagración de Hesíodo como un ensueño, se dan en el suyo del prólogo de los Αἴτια los



8. Rapsodo con báculo.

elementos puestos de relieve por los escolios de la *Teogonía*. En el ensueño de Calímaco lo fundamental sigue siendo la connotación extática que enmarca la reminiscencia hesiodea.

Ahora bien: para que la ficción del poeta tuviera pleno éxito entre sus lectores debía responder a sus gustos literarios, lo que exige, primero, que el tema del ensueño estuviera, por decirlo así, de moda; segundo, que no les extrañase la posibilidad de una disyunción psicosomática semejante en sueños, y tercero, que el éxtasis del alma pudiera asociarse, sin parecer extravagancia, al acto poético.

El *primer punto* es un hecho comprobado que, a defecto de otras pruebas, vendría a demostrar Herodas. En la época helenística cobró gran auge la onirocrítica y el estudio científico del sueño y del ensueño. Baste recordar que Demetrio el Falereo, el organizador del Museo de Alejandría, escribió (*Artem.* II 44) un tratado en cinco libros sobre los sueños y traer a colación ciertos nombres célebres como los de Aristandro de Telmeso, el intérprete de sueños de Alejandro; Arquelao, que lo fue de los Ptolomeos; Estratón, Filócoro y Dionisio Tracio. El tratamiento literario del tema, con ilustres antecedentes ya desde Homero, encajaba perfectamente en la mentalidad de la época.

En cuanto al segundo punto, tenemos los suficientes elementos de juicio para asegurar que en la época de Calímaco se daban los presupuestos necesarios, tanto en las tradiciones de ciertos círculos como en las creencias populares, para hacer plausible la ficción literaria de un sueño extático. Por un lado, como han demostrado suficientemente los estudios etnológicos de Frazer [42], Schmidt [43], Lévy-Bruhl [44], Thurnwald [45], es una

[42] *The Golden Bough*, Londres, '1955, III, pp. 36ss.
[43] *Der Ursprung der Gottesidee*, p. 689.
[44] *La mentalité primitive*, París, Alcan, 1922, p. 97.
[45] *L'esprit humain*, París, Payot, 1953, p. 101.

concepción muy frecuente entre los pueblos primitivos la de que el alma, en esa periódica suspensión de la actividad somática que tiene lugar durante el sueño y sume al hombre en un estado semejante a la muerte, abandona el cuerpo y se remonta al cielo o se traslada al mundo de los espíritus, para reintegrarse de nuevo a su habitáculo carnal en la vigilia. Y esta creencia, aunque no en los antiguos testimonios, está demostrada en fechas más recientes, inclusive en nuestros días, entre las clases populares de Egipto [46], precisamente el país donde Calímaco escribía.

Por otra parte, la tradición griega guardaba el recuerdo de unos cuantos θεῖοι ἄνδρες a quienes se atribuían maravillosas experiencias de neto carácter chamánico. Entre estas experiencias, como los vuelos y la bilocación (Aristeas de Proconneso, Abaris), o la vivencia del tiempo sagrado en un sueño de cincuenta y siete años de duración, no estaba ausente la del abandono del cuerpo por el alma durante el sueño (Hermotimo). En la época de Calímaco estas tradiciones continuaban vivas o se exhumaron gracias a un triple camino: el pitagorismo, cuya existencia ininterrumpida como secta semirreligiosa hasta su reverdecer como filosofía en Roma hoy se admite; los estudios de la dirección platonizante de la escuela peripatética, y la curiosidad de los anticuarios coleccionistas de θαυμάσια.

Las concepciones pitagóricas del sueño y del ensueño no se conocen con exactitud, pero una noticia de Olimpiodoro (*Proleg. et in cat. Aristotelis comm.*, p. 11, 29 ed. Busse), según la cual Pitágoras interrogaba cada mañana a sus discípulos para informarse de los movimientos de sus almas, permite suponer que sus adeptos admitían una evasión real del

[46] Cf. Serge Sauneron, «Les songes et leur interprétation dans l'Egypte ancienne» (en *Sources orientales*, ed. Du Seuil, París, 1959, n. 9, p. 55).

elemento espiritual del hombre durante el sueño. La relación existente entre Pitágoras, Aristeas, Epiménides y Abaris no se les escapaba tampoco a los propios contemporáneos de Calímaco, como Bolo de Mende (Apollon., *Hist. mirab.* 2). Por otra parte, el Perípato, ya desde su propio fundador, Aristóteles, mostró un gran interés por los fenómenos oníricos en los que se creía tener una base empírica para demostrar la existencia del alma como sustancia espiritual independiente del cuerpo. Aristóteles, a pesar de su escepticismo posterior, admitía el éxtasis en una obra juvenil, el *Eudemo* o *Sobre el alma* [47]; su discípulo Heraclides Póntico escribió un diálogo sobre Abaris y un tratado περὶ τῆς ἄπνου ἢ περὶ νόσων (frs. 76-89 Wehrli), y Clearco en el περὶ ὕπνου (fr. 7 Wehrli) relataría la experiencia psicagógica del ψυχοῦλκος ῥάβδος. Por último, ciertos autores como el historiador Teopompo (cf. *Suda*, s. v. Φορμίων), Hierón de Efeso (cf. Phleg., *De mirab.* 2; Procl., *In remp.* II 115 Kroll) y el enciclopédico Eratóstenes (cf. Th. Smyrn., *De astr.*, p. 142 Hill) relatarían viajes extáticos, casos de ἀναβιώσεις y ascensiones celestiales que venían a ilustrar lo que, salvo en los círculos epicúreos, comenzaba a ser generalmente admitido: el radical dualismo del hombre. A partir, pues, de época helenística comenzó a ponerse de moda el *topos* literario del «vuelo» del alma [48], ya en sueños, ya en trance cataléptico, ya *post mortem* en el que debe encuadrarse el sueño de Calímaco.

Ahora bien: lo típico en los numerosos ejemplos conservados de «éxtasis» similares es, como ya advertimos, el elemento apocalíptico y moralizante que no hallamos en nuestro caso. El alma, desprendida del cuerpo, se remonta a un lugar

[47] Cf. R. Walzer, «Un frammento nuovo di Aristotele»: *SIFC*, N. S. 14, 1937, 125-137.

[48] Cf. A. F. Festugière, «Les thèmes du Songe de Scipion»: *Eranos*, 44, 1946, pp. 370-388.

elevado en el cielo, desde el cual obtiene una visión panorámica del universo o una revelación escatológica, con el aleccionamiento consiguiente para la conducta humana. En todos estos relatos se da, como rasgo común, la iniciación en verdades ocultas operada por instancias superiores, pero en ninguno de ellos se produce, como en el sueño extático de Calímaco, una consagración simultánea en la poesía.

Y en este cambio de tono, en esta transposición de elementos esotéricos de las tradiciones religiosas a la esfera de la poesía, reside la originalidad de Calímaco. Pero esta transposición, que en cierto modo seculariza creencias más solemnes, entroniza en un sitial más elevado a la poesía, devolviéndole un carácter sagrado que había perdido desde hacía tiempo. Al menos en los convencionalismos literarios. Y todo ello gracias a haber sabido conjugar el tema del «vuelo del alma» con la noción que apuntaba en Aristófanes y Platón (cf. pp. 56-64) del éxtasis poético. El alma del poeta en éxtasis, en vez de ser el receptáculo pasivo de un ἐνθουσιασμός, de una ἐπίπνοια o de una visitación divina, saldría de su envoltura somática para ir a buscar en un maravilloso paraje los temas de sus cantos. Y allí, una vez consagrada, los recibiría de las Musas como flores, en toda su fragancia, en situación idéntica a la de Pitágoras, cuando afirmaba haber oído, en éxtasis también, la maravillosa armonía de las esferas (cf. Schol. Ambr., *Odyss.* I 371: τοῦτο κατὰ τὸν Πυθαγόρα λόγον· ἐκεῖνος γὰρ ἔφη ὡς ἔξω γενόμενος τοῦ σώματος ἀκήκοα ἐμμελοῦς ἁρμονίας).

Calímaco, por tanto, aunque recoge el viejo tema hesiodeo de la consagración por las Musas, lo reelabora con los dos nuevos ingredientes del vuelo del alma y del éxtasis poético, el uno puesto de moda en sus días y el otro exhumado de los viejos textos. Por otro lado, con tacto exquisito, traslada su experiencia —sobre la base también de una noción extática del sueño— al plano de lo onírico, con lo cual la sensibilidad

de ciertos sectores contemporáneos racionalistas no podría sentirse herida. Y por todo ello es lícito defender su originalidad e independencia frente a Hesíodo, cuya interpretación, al menos en las tardías direcciones estudiadas, es más probable que influyera el ensueño de los Αἴτια que no le determinara a éste un supuesto enfoque contemporáneo de la consagración del pastor Ascreo como una vivencia onírica.

21

EL SUEÑO DE ENNIO

El sueño de Ennio en el proemio de los *Annales* presentaba una estructura diferente, y por ello es presumible que su función literaria fuera distinta. Por desgracia, la noticia más extensa que poseemos de él se reduce al escueto escolio a Persio, *Prol.* v. 2: *tangit autem Ennium, qui dixit se vidisse per somnium in Parnaso Homerum sibi dicentem quod eius anima in suo esset corpore.* A despecho, empero, de tanta parvedad informativa, los filólogos del siglo pasado (Dilthey, Vahlen, Wilamowitz) reconocieron harto precipitadamente en el ensueño de Ennio una imitación del de Calímaco, en la que el espíritu de Homero desempeñaría el papel de las Musas y revelaría al poeta el tema de sus *Annales.*

A lo largo de lo que va de siglo, los numerosos estudios que se han dedicado a este problema han ido poniendo de manifiesto lo que había de gratuito en esta suposición. Para el interesado por el tema remitimos al excelente trabajo de J. H. Waszink [49], que resume el *status quaestionis* en 1950, y sin meternos a discutir al detalle la bibliografía posterior [50],

[49] «The proem of the *Annales* of Ennius»: *Mnem.*, 4.ª ser., 3, 1950, pp. 215-240.

[50] Recogida por A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius,* Heidelberg, 1965, p. 191, n. 3, con algunas omisiones, como es el trabajo de Marconi citado más adelante.

procederemos directamente a señalar las características de estructura que definen el ensueño de Ennio frente a los tipos de ensueños vinculados con la poesía que hemos estudiado anteriormente.

Por una parte, como se deduce del tenor del verso de Persio *(nec in bicipiti somniasse Parnasso memini)*, el sueño de Ennio parece haberse producido *in situ*, en un lugar especialmente santo, lo cual le separa netamente del ensueño de vuelo extático de Calímaco. Por otra parte, no son las divinidades que conceden la capacidad poética quienes se le aparecen, sino un poeta excelso, Homero, pero hombre al fin y al cabo, y como tal, carente de poder para operar la consagración en la poesía, un privilegio reservado a los dioses. Este rasgo separa, pues, también el ensueño de Ennio del de Esquilo y del de Elio Arístides, y lo acerca a aquellos casos en que el prostagma poético lo da un muerto, como los referidos por Isócrates y por Pausanias concernientes a Homero y a Píndaro. Pero, así y todo, se dan diferencias de cierto alcance: el alma de Homero —habida cuenta de su nacionalidad— no le podría ofrecer a Ennio el tema romano de su obra, ni hacerle tampoco, como pretendía Altheim [51], revelación alguna *de rerum natura* en el sentido pitagórico, lo que no vendría a cuento en un poema que se ocupaba de la historia de Roma.

Robustecen nuestro convencimiento dos textos del poeta que, de aceptarse el carácter iniciatorio de su ensueño, le harían incurrir en palmaria contradicción consigo mismo. En uno de ellos, perteneciente al libro VII (vv. 213-217 Vahlen), como ha visto bien Marconi [52], Ennio se declara en contra de la poesía inspirada en los *Faunei vatesque* y se proclama a sí

[51] *Römische Religionsgeschichte*, II, Berlín-Leipzig, 1932, p. 129.

[52] «Il proemio degli *Annales* di Ennio»: *Riv. di cult. class. e med.*, 3, 1961, pp. 224-245.

mismo *dicti studiosus*, una expresión que, dada la equivalencia de ῥητόν con *dictum*, debe interpretarse con H. Fränkel[53] como «aspirante a la expresión elaborada»:

> *... scripsere alii rem*
> *versubus quos olim Faunei vatesque canebant,*
> *cum neque Musarum scopulos...*
> *... nec dicti studiosus quisquam erat ante hunc.*
> *Nos ausi reserare...*

En el otro, perteneciente al proemio del libro VII (vv. 218-219), el latino declara la imposibilidad de ser consagrado en sueños en la *sophia*, es decir, la imposibilidad de recibir de un modo definitivo y como posesión perenne ningún tipo de habilidad o conocimiento egregio cuyo aprendizaje penoso no se haya previamente emprendido:

> *Nec quisquam sophiam, sapientia quae perhibetur,*
> *in somnis vidit prius quam sam discere coepit.*

A este texto, ya desde Merula, con la sola excepción de H. Fränkel, se le interpreta como una rotunda negación de las iniciaciones oníricas, y a los partidarios de la dependencia de Ennio con Calímaco no les quedaba otro remedio que tenerlo por una retractación del ensueño del proemio. Pero no hay tal retractación: Ennio, en neta oposición a Calímaco, niega que, bien por vía extática o parastática, pueda nadie recibir en sueños el conjunto de conocimientos objetivos y la operatividad —es decir, la habilidad o la destreza en su respectiva esfera— que de su posesión se deduce para el sujeto.

Ahora bien: esta postura no implica necesariamente ne-

[53] «Griechische Bildung in altrömischen Epen»: *Hermes*, 67, 1932, p. 308.

garse a admitir la posibilidad de tener revelaciones oníricas relativas a la esfera personal, como bien a las claras lo proclama el ensueño. La actitud de Ennio era idéntica a la criticada por Cicerón en el *De divinatione* (II 59) de quienes concedían a determinadas divinidades como las salutíferas —Esculapio, Serapis— la virtud de manifestarse en sueños para dar prescripciones medicinales, premoniciones o admoniciones para el futuro, y le negaban a otras, como las Musas, la facultad de revelar conocimientos objetivos o comunicar composiciones poéticas.

Y ahora, discutido esto, se impone preguntar por la función que desempeñaba el ensueño de Ennio al comienzo de su poema épico, donde la tradición exigía o la invocación a las Musas, o que el poeta dejara constancia de la autoridad divina que le había revelado el tema de sus cantos. Descartado el carácter iniciatorio, sólo caben dos posibilidades: o que el ensueño fuera de índole prostagmática, como los repetidos de Sócrates, o que representara la revelación de su propio genio, la toma de conciencia de la plenitud de su estro poético. Ambas motivaciones se dan íntimamente entrelazadas en un caso paralelo que, a pesar de la distancia temporal, puede ilustrar cómo la confianza en las propias fuerzas, ya medidas en empresas previas, origina la vocación para otra similar de más altos vuelos que se revela en un ensueño prostagmático. Dión Casio (LXXII 23) relata cómo tras recibir una carta de Septimio Severo en términos muy elogiosos por un βιβλίον τι περὶ τῶν ὀνειράτων καὶ τῶν σημείων δι' ὧν ὁ Σεουῆρος τὴν αὐτοκράτορα ἀρχὴν ἤλπισε que le había enviado, se sintió llamado a componer una historia general de Roma: ταῦτ' οὖν ἐγὼ τὰ γράμματα πρὸς ἑσπέραν ἤδη λαβὼν κατέδαρθον, καί μοι καθεύδοντι προσέταξεν τὸ δαιμόνιον ἱστορίαν γράφειν.

Como a Sócrates y a Dión Casio, el *daimonion* de Ennio, representado por la figura de Homero, probablemente le impelería a escribir su obra más ambiciosa, el gran poema épico

de Roma, los *Annales*. Ennio, en efecto, estaba obsesionado por el enorme prestigio del poeta griego a quien pretendía emular, como nos consta por Cicerón, el cual da por cierto una interpretación a su ensueño que apoya lo que venimos diciendo: *Fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale, quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui (Somn. Scip.* 1). Que en un principio se sentía arredrado y desconfiaba de sus propias fuerzas lo demuestra el proemio del *Scipio,* obra anterior a los *Annales,* que, con gran acierto, Marconi aduce para la dilucidación del ensueño del proemio de esta última: Ἔννιος... Σκιπίωνα ᾄδων καὶ ἐπὶ μέγα τὸν ἄνδρα ἐξᾶραι βουλόμενός φησι μόνον ἂν Ὅμηρον ἐπαξίους ἐπαίνους εἰπεῖν Σκιπίωνος *(Suda,* s. v. Ἔννιος).

Y aquí no bay, como a nuestro juicio equivocadamente ve Marconi, un tácito equipararse con el príncipe de los poetas, sino la natural disculpa de quien no se siente todavía muy seguro de su excelencia poética. Por el contrario, cuando Ennio se decidió a escribir los *Annales,* una obra de mucho mayor empuje, tenía ya plena conciencia de su capacidad creadora, y se sentía un émulo latino de Homero. La revelación que éste le hace en sueños de haber reencarnado en su persona es una manera de informar a sus lectores que, a diferencia de cuando escribió el *Scipio,* se siente ya en condiciones de acometer a la altura de las circunstancias el relato de epopeya tan grandiosa como la del pueblo romano. La teoría pitagórica de la transmigración de las almas daba la base para explicar que fuera *alter Homerus,* como fue llamado por la posteridad.

Ennio quizá tuviera a su disposición ciertos precedentes literarios de reencarnaciones de antiguos literatos y aun del propio Homero, como con razón ha señalado Fuchs [54], que aduce para demostrarlo un epigrama de Antípatro de Sidón

[54] «Zu den Annalen des Ennius»: *MH,* 12, 1955, p. 201.

(AP VII 75) en el que se afirma que el alma de Homero se instaló en el pecho de Estesícoro (οὗ, *κατὰ Πυθαγόρεω φυσικὰν φάτιν, ἁ πρὶν Ὁμήρου | ψυχὰ ἐνὶ στέρνοις δεύτερον ᾠκίσατο*). Pero estos precedentes, si en realidad pudo conocerlos Ennio, no merman la originalidad de su tratamiento del motivo de la metempsicosis, tan diestramente unido al de la revelación onírica del *demon* interior, un tema tan viejo como Sócrates y en última instancia de raigambre igualmente pitagórica o empedoclea (cf. nota 13).

El problema real que plantea el proemio de los *Annales* no radica propiamente en justificar la presencia en él del sueño, cuya función en la economía de la obra creemos haber señalado, ni tampoco en dar con los posibles antecedentes literarios del mismo, sino en explicar cómo podría compaginarse un recurso semejante con una consagración poética con el agua de las Musas, que se ha pretendido inferir de ciertos indicios.

Estos indicios son: que Lucrecio (I 117) afirme que Ennio fue el primer poeta latino que trajo una corona del Helicón; que en Propercio (III 3,6) bebiera su inspiración de Hippocrene; que la alusión al sueño del poeta en Persio (*Prol.* 1-3) vaya precedida de la mención al mojarse los labios en el agua de dicha fuente. Todo ello ha sido puesto en relación con ciertas expresiones del propio Ennio en el prólogo del libro VII: los *Musarum scopulos* (VII fr. 1, v. 215 Vahlen), que parecen aludir al Helicón, y *nos ausi reserare* (VII fr. 1, v. 217 Vahlen), cuyo complemento directo, como apunta Waszink, no puede ser otro que *fontes*, según se desprende de la imitación de Virgilio, *Georg.* II 174-176:

tibi (scil. Italiae) res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis
Ascraeumque fero Romana per oppida carmen.

En el proemio del libro VII, donde probablemente polemiza con los defensores de Nevio, Ennio se proclamaría el primer *dicti studiosus* de Roma y el primero también en ascender a los montes de las Musas y en «abrir» sus fuentes.

Ahora bien: esto parece presuponer una consagración previa en ellas, cuyo lugar estaría en el proemio del libro I. Y para compaginar dicha escena con el ensueño, Waszink suponía que la consagración por las Musas en el Helicón, al estilo hesiodeo, iría seguida por la escena del ensueño en el Parnaso, donde el poeta recibiría de Homero la orden de escribir los *Annales*. Ennio elegiría el Parnaso, un monte que todavía no estaba vinculado a las Musas, para hacer notar su independencia de Hesíodo ligado al Helicón. De ahí el plural *Musarum scopulos* y la afirmación de Frontón: *magistra Homeri Calliopa, magister Enni Homerus et Somnus (De eloqu.* II 15, p. 146 Naber).

Pero la construcción de Waszink revela su poca firmeza en la secuencia misma que atribuye a ambas escenas. Aparte de aparecer en Persio primero la mención del sueño en el Parnaso y luego la de Hippocrene, el profesor holandés optaba por el orden antedicho, dada la superfluidad, tras la revelación de Homero, de una iniciación por las Musas, en tanto que la iniciación de Ennio en la poesía no implicaba que tuviera aún conocimiento de ser un segundo Homero. Un argumento de aparente peso, pero desgraciadamente reversible. Mariotti [55] hacía notar, a la inversa, que la consagración por las Musas reducía a una función secundaria la revelación onírica de Homero, y que, por consiguiente, era más probable que

[55] *Lezioni su Ennio,* Pesaro, 1951, 94-95. Resulta curioso ver cómo Waszink, que le cita textualmente en su «Retractatio Enniana»: *Mnem.,* 4.ª ser., 15, 113-132, no se dé cuenta del círculo vicioso.

las diosas completaran la obra de éste con la suya posteriormente.

Pero en uno y otro caso se incurre —y nos hallamos en un círculo vicioso— en el mismo defecto: tanto una consagración sin efectividad, hasta no confirmarse por un sueño, como un sueño sin efectividad, hasta no confirmarse por una consagración, carecen propiamente de objeto. Bien es verdad que la segunda hipótesis es más plausible, pero sólo a condición de ser el ensueño premonitorio y hallar un ulterior cumplimiento en los hechos. Pero no es ésta la índole del de Ennio, que representa, como al analizar su estructura dijimos, la revelación del *demon* personal, la toma de conciencia de ser en acto y no en potencia un poeta: nada menos que un *alter Homerus.* Y ni las propias Musas, a despecho de toda la eficacia del agua de Hippocrene, hubieran podido transmutar a Ennio en lo que ya de por sí era. La aparición de Homero en el proemio, en conexión con la doctrina pitagórica de la transmigración de las almas, bastaba y sobraba para legitimar la composición de los *Annales.*

Por ello es improcedente la modificación posterior de los puntos de vista de Waszink [56]. De un lado, da por seguro el encuentro de las Musas en el Helicón con Ennio, por la mención a este monte de Lucrecio, Propercio y Persio; la calificación del poeta como *discipulus Musarum* de Pompilio, y el verso de Ennio: *Musas quas memorant, nosce nos esse Camenas,* que presupone un parlamento efectivo de las diosas al poeta. De otro, se deja influir por la argumentación de Mariotti y el aserto de Frontón: *Transeo nunc ad Q. Ennium nostrum, quem tu ais ex somno et somnio initium sibi fecisse* (*Ep.* I 4,5), que parece confirmar el orden inverso de las escenas. Y, por último, estimando que la presencia de dos montes en el proemio plantea dificultades, se inclina a pen-

[56] Véase el artículo mencionado en la nota anterior.

sar que transcurría en su totalidad (con el sueño primero y la consagración en Hippocrene después) en el Helicón. La aparición del Parnaso en Persio —y, por ende, en el escolio correspondiente— se debería en definitiva a la imposibilidad métrica de encajar un *Helicone* al final de un coliambo.

La fuerza probatoria de los testimonios que sirven de cimiento a la construcción de Waszink han sido sometidos —junto con una discusión de la cuestión de fondo análoga a la nuestra— a una rigurosa crítica últimamente por Kambylis [57]. Así, por ejemplo, señala las dudas que suscita la atribución del fr. 2 Vahlen *(Musas quas memorant, nosce nos esse Camenas)* al proemio del libro I de los *Annales,* con lo cual se viene abajo la confirmación del encuentro con las Musas en ese lugar del poema; hace notar que la frase de Persio: *nec fonte labra prolui caballino,* no tiene por qué referirse a Ennio, ya que el satírico está hablando, como ponen de relieve los versos siguientes, de los poetas en general, y es mucho más probable que aquí tuviera en mientes a Propercio, etc. Por último, destaca el hecho de que las alusiones a los montes de las Musas, y probablemente a las aguas de sus fuentes aparecen en una invocación a las diosas del libro VII, cuyo contexto nos es desconocido, y que empleaba seguramente el lenguaje convencional de la poesía alejandrina. Imitado después el pasaje por Lucrecio y Virgilio, se explica que se haya prestado a incorrectas interpretaciones.

Hasta aquí Kambylis tiene razón, pero, arrastrado por su ánimo polémico, exagera, incurriendo en posturas ya superadas, las analogías del ensueño de Ennio con el de Calímaco, cuyas diferencias de estructura hemos ya señalado. Partiendo de la ironía de Persio al afirmar *nec in bicipiti somniasse Parnaso memini* (lo que garantiza el tener un ensueño *in situ),* subraya que la determinación local *in Parnaso* del correspon-

[57] Cf. *Op. cit.* (nota 50), p. 191ss.

diente escolio lo mismo puede referirse a *somniando* que a la totalidad de la frase de infinitivo. Y de ahí que tajantemente concluya: «Mit anderen Worten, Ennius wurde durch den Traum auf den Parnass versetzt, genau wie Kallimachos einst ebenfalls in Traum auf den Helikon versetzt, wurde» [58]. Pero ¿es lícito suponer que Ennio, interesado en señalar sus diferencias con Hesíodo (y, por ende, con los Αἴτια) hasta el punto de escoger un nuevo monte para su revelación onírica, imitase tan servilmente a Calímaco? Puesto a imitar así, más fácil le hubiese sido repetir la escena de la consagración en las fuentes de las Musas. Para la ficción de suponerse en el Parnaso no le era preciso recurrir a algo tan marcadamente calimaqueo como el sueño extático: le bastaba simplemente con colocarse imaginariamente en su cumbre antes de tener el sueño, tal como se finge Horacio dormido en las laderas del Voltur (cf. *infra*).

[58] *Ibid.*, p. 195.

22

EL «TOPOS» DEL ENSUEÑO INICIATORIO

Calímaco y Ennio, cada cual por diferente camino, recurrieron al tema del ensueño para justificar su poesía. Ambos operaban, como hemos visto, sobre un substrato de creencias que les permitía legitimar simbólicamente sus aspiraciones innovadoras. El éxito obtenido indujo a los poetas posteriores a servirse del mismo recurso, tratando de valorizar aspectos inéditos del binomio sueño : ensueño o de apurar al máximo las posibilidades ofrecidas en la sugerente asociación de ensueño y consagración poética.

Un tratamiento nuevo del tema, con antecedentes en viejas tradiciones literarias, ofrece Horacio *(Carm.* III 4,10ss), el cual relata cómo le protegió en su niñez de las picaduras de las víboras y los zarpazos de los osos una envoltura de hojas de mirto y de laurel que encima de él echaron unas palomas, cuando, cansado de jugar, se quedó dormido en las laderas del Voltur. Aquí no entran en juego las revelaciones trascendentes o el comercio con seres sobrenaturales que el alma del dormido tiene; Horacio valoriza el hecho mismo del sueño profundo, ese estado que calificaron los poetas griegos de



9. El sátiro Orócares, con corona de hiedra, un *kantharos* en la diestra y en la izquierda una lira (ca. 490 a. C.).



10. *Stater* de Delfos (s. IV): Apolo con corona de laurel, rama de laurel y cítara, sentado en el *omphalos* frente a un trípode.

iniciación previa en los misterios de la muerte [59]. Quien se duerme de ese modo, sobre todo al mediodía, cuando el sol en su cenit no proyecta sombra y parece detenerse en el cielo, se sustrae aparentemente al transcurso del tiempo y se acerca al modo de existir de los dioses [60]. El posible contacto con lo sobrenatural en este caso se manifiesta por las huellas visibles que al despertar halla el dormido, en su persona o en su contorno, de la presencia de los dioses. Este es el trasfondo que subyace a la ficción horaciana.

Los restantes elementos se han tomado de asociaciones establecidas desde antiguo. Las hojas de laurel y el mirto son los medios transmisores de la inspiración poética, al propio tiempo que el fehaciente testimonio de su graciosa concesión. Las palomas, el ave consagrada a Venus, delimitan la esfera del ejercicio de aquélla en temas amables al margen de la épica. Horacio reelabora, acumulando símbolos fácilmente comprensibles, precedentes más sencillos, como el relatado por Pausanias (IX 23,2) de Píndaro [61]. Yendo de camino a Tespias, el poeta tebano se quedó dormido a mediodía y unas abejas —las *Musarum... volucres* (cf. Varr. R. R. III 16,7)— depositaron cera en sus labios, cual si a manera de panal hubieran de guardar en adelante la miel de los versos [62]. Con ello se hacía visible para todos su consagración en la poesía.

El tema del ensueño, en el ocaso de la Antigüedad, reaparece en Claudiano (*Panegyr. de VI cons. Hon. Praef.*

[59] Cf. Plut., *Consol. ad Apoll.* 12, 107 E; Eust., *Ad Il.* 980; Schol., *Ad Il.* XIV 231; Menandr., Γνῶμ. μον. 782, fr. 1000 Edm.

[60] Cf. Kerényi, «Il mitologema dell'esistenza atemporale nell'antica Sardegna»: *Miti e misteri*, 1950, p. 415ss.

[61] Cf. W. Theiler, «Das Musengedicht des Horaz»: *Schr. d. Königsb. Gel. Ges.*, 12, 4, 1935, 260.

[62] Cf. E. Wiedmann, *Antike Kindheitslegenden*, Diss., Tubinga, 1951.

11ss), unido al de la ascensión celeste, en una pieza de aparato, cuya falta de originalidad no logran suplir las alusiones mitológicas ni las reminiscencias literarias. El poeta que ha soñado verse en lo alto del firmamento cantando ante Zeus y su corte celestial la derrota de los titanes, comprueba que su ensueño premonitor se cumple ahora, cuando en presencia de no menores personajes canta ante el emperador Honorio el triunfo de sus armas, al mando de Estilicón, sobre los godos (403 d. J. C.). En Horacio, un prodigio preludia el futuro esplendoroso de un niño que, sin saberlo, ha sido consagrado poeta por los dioses; en Claudiano, en cierto sentido, tenemos el caso inverso: el cumplimiento de una premonición onírica, cuya alegórica trama descubre un paralelismo de circunstancias. Pero ¡cuánta servil adulación y frío convencionalismo en el empleo de las posibilidades agotadas de un motivo literario! Las condiciones culturales de la época no permitían ya otro tratamiento poético del ensueño que el puramente onirocrítico.

En la *Elegía* III 3 de Propercio, en cambio, el tema del ensueño iniciatorio aparece en plenitud, en un contexto abigarrado de símbolos poéticos. Como Calímaco (¿por éxtasis?), Propercio se ve *molli recubans Heliconis in umbra* (v. 1), junto a la fuente Hippocrene, *unde pater sitiens Ennius ante bibit* (v. 6), dispuesto a cantar el glorioso pasado de Roma en versos épicos. Pero Apolo, mirándole *Castalia... ex arbore* (evidentemente un *epithetum ornans* del laurel y no una connotación geográfica), le muestra su error en aspirar a empresa semejante y le señala su verdadero camino: una senda que conduce al antro de las Musas, donde están sus objetos sacros (los *orgia Musarum*), los tímpanos, la imagen del padre Sileno y el caramillo de Pan. Allí preparan las nueve diosas sus dones, mientras las aves de Venus mojan su pico bermejo en el lago de la Gorgona (o la fuente Aganippe o una denominación

genérica para las fuentes del Helicón)[63]. Por último, Calíope delimita para siempre la esfera de los cantos del poeta:

> *Contentus niveis semper vectabere cycnis,*
> *nec te fortis equi ducet ad arma sonus.*
>
> (vv. 39-40.)

Y al terminar su discurso, rocía los labios de Propercio con el «agua de Filetas», con la cual opera su consagración en la elegía amorosa.

En tan breve espacio, Propercio conjuga todos los elementos tradicionalmente adscritos a la inspiración: el sueño prostagmático, en el que Apolo actúa de amonestador, y la determinación por la Musa de la temática poética, con la donación simultánea de la ἀοιδή a través de la virtud maravillosa del agua. La religiosa unción de la escena realza tanto la naturaleza divina de la poesía como la santidad del poeta, concebido a la manera de iniciado en una religión mistérica y portador de un divino carisma que hace de él un verdadero ministro, un sacerdote de las Musas. Apenas hay componente sin una significación pregnante: el «nuevo» camino, la gruta, como la del Zeus Dicteo, donde Epiménides, dormido, tuvo revelaciones de Aletheia y Dike, las palomas de Venus, y los cisnes, el ave canora vinculada a Apolo desde antiguo, con la que tanto les gustó a los poetas antiguos compararse. Pero sobre todo merece destacarse la aparición del laurel y la del agua de dos fuentes, Hippocrene y Aganippe, cuya intervención en la consagración poética es decisiva. El poeta, transmutado

[63] Por la primera alternativa opta M. Lenchantin, «Callimaco l'acqua filetea e Properzio III 3»: *RFC*, N. S. 13, 1934, pp. 168-179; por la segunda, Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, p. 187.

en tan espléndido escenario de símbolos, puede jactarse con razón:

> *primus ego ingredior puro de fonte sacerdos*
> *Itala per Graios orgia ferre choros.*
>
> (III 1,3-4.)

A despecho de todo convencionalismo de lenguaje, se percibe cierta emotiva religiosidad en la manera properciana de concebir la vocación y el cometido del poeta.

23

EL SOLITARIO RETIRO

La concepción del acto poético como un éxtasis imaginativo subyacía a ciertos símiles, como el de la abeja, y a ciertas expresiones metafóricas, caracterizadas por las imágenes de vuelo o las de errar por campos no hollados. En todo ello se descubre el deseo del poeta de trascender por lo alto la prosaica realidad, de apartarse de la mezquindad de los condicionamientos cotidianos y buscar refugio en un mundo de belleza ideal, inaccesible al vulgo y al socaire de todo contaminador contacto. Nociones similares a las que hemos tenido ocasión de descubrir en Aristófanes, en Platón, en Calímaco, pueden hallarse también en los poetas posteriores. Y como la aspiración del genuino poeta a trascender la circunstancia que lo enmarca y aherroja es en el fondo siempre idéntica, se hace difícil precisar si las expresiones figuradas les brotan *sua sponte* del hondón del alma o son producto de la imitación deliberada.

El romano Lucrecio, en una de sus tiradas entusiásticas, también parece concebir la creación poética como un vagar del espíritu por los campos no hollados de las Musas. La materia que se dispone a cantar es oscura, pero una gran esperanza de gloria le atraviesa el corazón con agudo tirso:

et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigente

avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. Iuvat integros accedere fontis
atque haurire, iuvatque novos decerpere flores,
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli velarint tempora Musae.

(I 925-930.)

La intención de Lucrecio es la de desligar a los hombres de la estrecha atadura de la religión, pero su lenguaje, el de sus versos luminosos, es el de un poeta que, expresándose en términos no muy diferentes a los de Platón o Aristófanes, describe la agitación de su espíritu en el trance creador como un vagar por los campos de las Musas. Yerra, pues, Cousin[64] al explicar la terminología lucreciana como una «transposición mal adaptada de las teorías de Empédocles y de Demócrito», cuando todos los elementos del contexto: la fuerza ascensional del *amor Musarum*, los campos de las Musas, el *decerpere flores*, tienen una inconfundible fragancia platónica. La coronación del poeta, como símbolo de su consagración por las Musas, es, en cambio, así como la mención de las fuentes de la poesía, un motivo de procedencia helenística.

Que Platón es el modelo remoto de Lucrecio, lo demuestra el símil de la abeja, con el que se describe en la invocación al divino Epicuro en el comienzo del canto III:

Tu, pater, es rerum inventor, tu patria nobis
suppeditas praecepta, tuisque ex, inclute, chartis,
floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
omnia nos itidem depascimur aurea dicta,
aurea, perpetua semper dignissima vita

(vv. 9-13).

[64] *Etudes sur la poésie latine: Nature et mission du poète,* París, 1945, p. 47.

La comparación de los escritos de Epicuro a los prados floridos donde liba la abeja valoriza un aspecto inédito del símil, que se aviene a maravilla con la índole de los *docti poetae*, el de la laboriosidad del alado insecto; aspecto que destaca en primer plano en un pasaje de Horacio (*Carm.* IV 2,25-31), donde contrapone el genio de Píndaro a sus modestas creaciones:

Multa Dircaeum levat aura cycnum,
tendit, Antoni, quotiens in altos
nubium tractus: ego apis Matinae
more modoque,
grata carpentis thyma per laborem
plurimum, circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvus
carmina fingo.

Pero, no obstante, lo fundamental en el símil sigue siendo el ejemplificar la connotación extática del trance poético, la necesidad del ἔκστασις τοῦ παρόντος, la de quedar ausente de la acuciante llamada a la realidad de los estímulos del mundo circundante. Algo que en cierto modo se consigue fuera del tráfago urbano, en soledad, al aire libre, en pleno contacto con la Naturaleza.

Los retóricos, percatados de la afición de los poetas a los lugares agrestes, se plantearon el problema de si el *secessus* era también adecuado para la preparación de los discursos, pronunciándose, como Quintiliano, en contra (*Inst. Or.* X 3,22: *Non tamen protinus audiendi qui credunt aptissima in hoc nemora silvasque, quod illa caeli libertas locorumque amoenitas sublimem animum et beatiorem spiritum parent*). Con mayor profundidad, Tácito (*Dial.* 9) percibe cuanto hay de lenguaje figurado en las metáforas de los poetas y la vertiente «extática» de la inspiración: *Adice, quod poetis, si*

modo dignum aliquid elaborare et efficere velint, reliquenda conversatio amicorum et iucunditas urbis, deserenda cetera officia, utque ipsi dicunt, in nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est. Pero este *secessus* no implica necesariamente un traslado real al campo, como equivocadamente interpretaba Plinio las palabras de Tácito: *Itaque* (por no poder salir de la ciudad) *poemata quiescunt, quae tu inter nemora et lucos commodissime perfici putas* (*Ep.* IX 10,2). El retiro a que se refiere Tácito es un *secessus animi*, un retiro puramente espiritual: *Sed secedit animus in loca pura atque innocentia fruiturque sedibus sacris* (*Dial.* 12); una especie de éxtasis, en suma. Con todo, es innegable que la tendencia a «salirse fuera de sí», en su fase previa del solitario retiro en la campiña, fue una de las más poderosas fuentes del sentimiento de la Naturaleza en la poesía antigua.

24

LOS MEDIOS DE INSPIRACION

La doctrina de la inspiración mántica y poética, desde sus más antiguas formulaciones en Demócrito y Platón a su forma más atenuada en Plutarco, implicaba, por un lado, el reconocimiento de unas cualificaciones o una predisposición natural del sujeto para ponerse en trance adecuado, y por otro, la operación en él de un agente exterior. Según fuera la filiación religiosa y filosófica de los distintos pensadores, esa predisposición se concebía bien como algo en última instancia carismático (θεῖα καὶ δαιμονία φύσις: Dion Chrys., *Or.* XXXVI 1), bien como una tendencia constitucional a los estados de arrebato (οἱ ἐπισφαλῶς πρὸς ἐνθουσιασμὸν ἔχοντες: Plut., *Quaest. Rom.* 112), determinada por la distribución y número de los átomos anímicos (Demócrito) o por la mezcla humoral (Aristóteles, Teofrasto). Pero, asimismo, podía concebirse como una capacidad operativa connatural al sujeto, como una σύμφυτος δύναμις (Plut., *Def. or.* 432 B; cf. Plat., *Tim.* 71 E: μαντικὴ καὶ ἐνθουσιαστικὴ δύναμις), adormecida y latente, que requería para manifestarse en plenitud la acción de un estímulo exterior.

En uno y otro caso, la ἀρχὴ κινήσεως era imprescindible para provocar el estado de excitación que se estimaba necesario para el trance poético y mántico, y de ahí que, cuando

éste no se producía de un modo natural, se buscasen procedimientos artificiales para provocarlo. La eficacia de algunos de ellos, como puedan ser la ingestión de bebidas alcohólicas o de drogas alucinantes, es obvia. No así la de otros, cuya nula operatividad demuestra la experiencia y cuyo empleo sólo justifican creencias ancestrales, a veces olvidadas y únicamente perceptibles en ciertos ritos y símbolos. Un primitivo orendismo subyace probablemente a las explicaciones helenísticas del «entusiasmo» de la Pitia por inhalación o introducción en ella de un ἔνθεον πνεῦμα, de un vapor contagiado de la fuerza numinosa del dios residente en el lugar.

a) *Cetro, «aisakos», báculo*

Un primitivo fetichismo es fácilmente reconocible en el empleo del σκῆπτρον por los heraldos, por los reyes y por los oradores en los consejos y asambleas de los poemas homéricos. El «cetro» que los heraldos entregaban sucesivamente a quienes se disponían a hablar, un mero símbolo ya cuyo significado se le escapa al propio poeta (cf. *Il.* XXIII 567ss; *Od.* II 37ss), tenía sin duda por objeto el de transmitir al eventual orador el don de la palabra. Se trata, pues, de una variante del *Maizweig* como el caduceo de Hermes o el *thyrsos,* y su valor simbólico nada tiene que ver con el poder real en un principio, sino precisamente con esa su relación con la palabra inspirada. Así lo prueba el que un tipo similar de «varita mágica» aparezca en ciertos ritos estrechamente ligados a la actividad poética: por ejemplo, la εἰρεσιώνη en el Ática y en Tebas la rama de laurel portada por el coro a cuyo cargo corría el δαφνηφορικόν (cf. Pind., fr. 94 b 5ss Sn.).

En los banquetes, los comensales, cuando entonaban por turno canciones simposíacas, en vez de la lira se pasaban de mano en mano una rama de mirto o de laurel denominada

αἴσακος [ὁ τῆς δάφνης κλάδος ὃν κατέχοντες ὕμνουν τοὺς θεούς: Hes.; cf. *ibid.*: μυρρίνης κλάδος (Eur., *Alc.* 759) ἢ δάφνης· παρὰ πότον μυρρίνης (κλῶνα) ἦν σύνηθες διδόναι τοῖς κατακειμένοις ἐκ διαδοχῆς ὑπὲρ τοῦ ᾆσαι, ἀντὶ τοῦ βαρβίτου]. La función aquí del *aisakos* no puede ser otra que la de transmitir por contagio y en mágica cadena la «inspiración». Y lo mismo probablemente ha de decirse del báculo (ῥάβδος) que portaban los recitadores profesionales de los poemas homéricos. En su origen no era sino una continuación del σκῆπτρον, como se deduce de Hes., *Theog.* 30 (καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον | δρέψασθαι). Obsérvese que tanto el *aisakos* como el cetro de Hesíodo son de laurel, el árbol simpático de Apolo, que vendría a actuar de οὐσία mágica en la transmisión a su través tanto de la inspiración poética como de la inspiración mántica.

b) *La guirnalda*

La misma función de medio teóforo desempeña la guirnalda vegetal, desconocida en Homero, pero muy bien atestiguada ya desde las más antiguas representaciones cerámicas de ceremonias religiosas y simposíacas. A partir de Safo, la poetisa «coronada de violetas», la imagen del poeta coronado comienza a hacerse familiar. Safo increpa (fr. 55 L.-P.) a una rival, augurándole el olvido después de muerta por no «participar de las rosas de Pieria». Píndaro, en una bella metáfora, habla de la corona que trenzan las Musas para aludir a sus versos inspirados (cf. p. 30). Las muchachas que entonan en Tebas su δαφνηφορικόν a Ismenio llevan «guirnaldas de flores en su cabeza virginal» (fr. 94 b 11 Sn.).

De todo ello parece deducirse la creencia de que el coronado por las Musas o Apolo recibe el don de la poesía bien como momentánea inspiración, bien como posesión perenne.

En este caso, como en las ceremonias religiosas, la coronación se convierte en un símbolo de consagración a la poesía que transmuta la personalidad del consagrado y le vincula para siempre con un nexo religioso a sus divinidades tutelares. La creencia primitiva supondría contenida en el objeto concreto de la donación una capacidad de índole espiritual que pasaría a ser posesión del favorecido o bien estimaría dicho objeto un medio de contagio del *mana* divino, al tiempo que un visible emblema del valimiento de los dioses. Así concebía la «consagración» de Hesíodo el Schol. Bern. a Virg., *Eccl.* VI 65: *Hesiodus poeta... a Musis coronam cum floribus et frondibus dicitur accepisse, qua indutus caput iuvenis factus est.* El rejuvenecimiento del poeta simboliza la transmutación de su naturaleza y las nuevas fuerzas que la divina donación le infunde.

No obstante, hasta época romana no se encuentran textos seguros del mágico valor de la corona como medio teóforo de la inspiración poética o como símbolo de la consagración en la poesía. Lucrecio es el primero en mencionarla refiriéndose a Ennio: *Qui primus amoeno detulit ex Helicone perenni fronde coronam* (I 117ss). Horacio habla de la corona de laurel que ciñe la Musa *(Carm.* III 30,15ss: *Et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam);* para indicar las limitaciones de su estro, Propercio pide blandas coronas a las Musas (III 1,19ss: *Mollia, Pegasides, date vestro serta poetae: non faciet capiti dura corona meo)* y una de hiedra a Baco (IV 1,61ss: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona: mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua).*

c) *El objeto «tocado»*

Dos textos, uno de Virgilio y otro de Ovidio, en los cuales la donación del carisma tiene lugar mediante la entrega de

otros elementos, vienen a corroborar cuanto llevamos dicho. La consagración poética de Galo (Virg., *Eccl.* VI 69ss) se opera, en un *lugar agreste y retirado* (cf. p. 23) por medio de unos *calami*, de los que no se puede precisar si se trata de cañas verdaderas o de un instrumento musical: *hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, Ascraeo quos ante seni.* Esto permite suponer que bastaba recibir cualquier objeto tocado por las diosas para que el *mana* de éstas se transmitiese a través de él a su recipiendario.

Más significativa aún es la supuesta epifanía de Venus a Ovidio para ordenarle dar a las mujeres, hasta el momento inermes en la amorosa lucha, las armas que había dado a los hombres en los dos primeros libros de su obra:

Dixit et e myrto (myrto nam vincta capillos
constiterat) folium granaque pauca dedit:
sensimus acceptis numen quoque; purior aether
fulsit et e toto pectore cessit onus.
Dum facit ingenium, petite hinc praecepta, puellae.
(*Ars* III 52-56.)

A través de la hoja y de los granos de mirto, como si de un fenómeno de inducción de una corriente eléctrica se tratara, se transmite al poeta la fuerza divina que le crea el *ingenium*. A la sensación de agobio, de tenso esfuerzo, de lucha por los medios expresivos, sucede la de luminosidad y de alivio, como si hubiera desaparecido una opresión en el pecho. Comparando los términos ovidianos con los procedimientos de la magia simpática, con las descripciones de los *Hieroi logoi* de Elio Arístides, de los *iamata* de Epidauro y de las teofanías operadas por los teurgos neoplatónicos, hallamos una analogía sorprendente. Ovidio está quizá hablando en serio y toma prestado el lenguaje de quienes habían pasado por experiencias religiosas de esa índole, si es que no tuvo alguna vez

personalmente una vivencia semejante en las ceremonias s cras en las que intervenían los poetas.

Una divertida anécdota de autor tan racionalista com Luciano de Samosata viene por lo demás a demostrar cuá hondamente estaba arraigada en la mentalidad popular creencia en la transmisión de poderes ocultos por contact Luciano critica a un indocto con pretensiones literarias p haberse apresurado a comprar las tablillas de cera de Esquil con el convencimiento de ἔνθεος ἔσεσθαι καὶ κάτοχος ἐκ τ πυξίου (*Adv. ind.* 15). El hecho de que escribiera en ell cosas todavía más ridículas que cuantas llevaba escritas n empece la sinceridad de su creencia en el συνενθουσιασμ τῷ ἑτέρων μεγέθει, en la contagiosa fuerza del genio, que s adhiere a cuantos objetos toca y a través de ellos, como e la cadena imanada del *Ion*, se transmite indefinidamente

d) *La sustancia teófora*

Tan antigua como la noción del contagio es la de la asimilación de la δύναμις divina mediante la ingestión de una sustancia teófora, sólida o líquida, en la que se estimara encarnada la divinidad, o se la supusiera impregnada, por decirlo así, de su fuerza numinosa. En uno y otro caso, la comunión con lo divino, reconocible por las virtudes que la presencia interna del dios producía en el hombre, era más completa que en el simple contacto externo. Ahora bien: salvo en el rito dionisíaco del ὠμοφάγιον no hay atestiguados en la religión griega ejemplos claros de víctima sacramental; pero de lo que sí hay constancia, al menos en el paganismo tardío, es de la creencia de la introducción por vía digestiva en el cuerpo del hombre de *demones* inherentes en la comida y la bebida. Conducían a suponerlo así ciertas teorías medicinales como las expuestas en el tratado hipocrático *De flatibus* y la concepción

pneumática del *demon* en su sentido más literal, a la manera de soplo condensado, cuyo aposentamiento interno se creía reconocer en la flatulencia. De ahí la necesidad de la abstinencia para evitar la acción de los malos espíritus (cf. Porph., *Phil. ex orac. haur.*, p. 148 Wolff; Psell., *Operat. daem.* 15: PG 122,856), y a la inversa, la de ingerir determinadas sustancias cuando se quisieran experimentar los efectos producidos por los buenos.

e) *El laurel*

Pero en el caso concreto de la inspiración poética, los medios teóforos a tenerse en cuenta son las hojas de laurel (de cuya operatividad como árbol simpático de Apolo ya hemos hablado), el agua de ciertas fuentes santas y el vino. Del laurel como vehículo de la inspiración poética en realidad no hay clara constancia, pero ciertos testimonios antiguos y recientes hablan de su eficacia como productor de entusiasmo. El más antiguo es el fr. 897 Pearson de Sófocles: δάφνην φαγὼν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα, que, junto con la explicación de ἡ δάφνη ἐνεργεῖ πρὸς τοὺς ἐνθουσιασμούς, ha transmitido un escolio a Hes., *Theog.* 30. De modo más explícito aluden al rito pítico de masticar hojas de laurel antes de acceder al trípode Licofrón (*Alex.* 6: δαφνηφάγων φοίβαζεν ἐκ λαιμῶν ὄπα), Tibulo (II 5,63: *Vera cano: sic usque sacras innoxia lauros vescor)*, Luciano (*Bis acc.* 1: ἡ πρόμαντις... μασησαμένη τῆς δάφνης) y Juvenal (VII 19: *Laurumque momordit)*, hallándose otras referencias más dudosas en *Hymn. Hom. III (ad Apoll.)*, v. 394ss (cf. el comentario de Allen-Halliday-Sikes), Calímaco (*Del.* 94) y Plutarco (*Quaest. conv.* 665 D). No obstante, la masticación de las hojas de esta planta tiene todas las trazas de ser no un medio de «endiosamiento», sino un rito preparatorio al trance mántico, cuya finalidad es la de poner a la sacerdotisa, mediante la asimilación de la sustancia sim-

pática del dios, en el estado más adecuado para recibir su visitación. De ahí que, dado su carácter secundario, no ofrece cierta base analógica suficiente para buscar en él estímulo de la «inspiración» poética.

f) *El agua «endiosada»*

Muy distinto es el caso del ἔνθεον ὕδωρ de las fuentes santas de las sedes oraculares que solían beber antes de entrar en trance las pitonisas y que se prestó por analogía a suponer efectos similares en lo que atañe a la inspiración poética en las aguas de las fuentes consagradas a las Musas. Pero en el origen de esta creencia hay un tratamiento literario del tema de la consagración poética y toda una polémica entre dos corrientes de poesía en época helenística, de cuya historia se han ocupado recientemente Walter Wimmel [65] y Athanasios Kambylis [66].

El agua de las fuentes, como elemento fecundador de la tierra y como medio purificador, desempeñó desde muy antiguo un papel muy importante en la mitología y en las ceremonias rituales. De su carácter purificador derivóse la noción de sus efectos transmutadores (visibles especialmente en el simbolismo del agua bautismal de la liturgia cristiana), que ofrecía la necesaria base para estimarla agente del cambio operado en el alma del adivino en el momento del ἐνθουσιασμός [67]. El rito de beber agua de la fuente sagrada antes de

[65] *Kallimachos in Röm. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusterzeit, Hermes Einzelschrift H. 16*, Wiesbaden, 1960, pp. 222-238, con amplia bibliografía.

[66] *Op. cit.*, pp. 66-68, 98-102, 110ss, 188ss.

[67] Sobre sus efectos psicosomáticos desde un punto de vista medicinal, cf. Ath. II 46 d: Διοκλῆς δέ φησι τὸ ὕδωρ πεπτικὸν εἶναι καὶ ἄφυσον ψυχτικόν τε μετρίως ὀξυδερκές τε καὶ ἥκιστα καρηβαρικόν τε ψυχῆς καὶ σώματος.



11. Poetisa: pintura mural de época romana. La actitud pensativa y sobria de la joven parece encarnar los ideales de la poesía calimaquea.

entrar en trance está atestiguado en Delfos, donde se mencionan dos fuentes de corriente milagrosa (ἱερὸν νᾶμα, ἔνθεον ὕδωρ, λάλον ὕδωρ): Castalia (Luc., *Iupp. Trag.* 30; cf. *Herm.* 60; *Bis acc.* 1; *Anecd. Ath.* 1, p. 235ss Delatte) y Casótide (Paus. X 24,7). Igualmente en el oráculo de Claros (*Anacreontea* 12,7; Plin., NH II 232; Macrob., *Sat.* I 18,1; Iambl., *Myst.* III 11), y con la variante tal vez de aspirar solamente el vapor emitido por una fuente de aguas calientes, en el Didimeo de los Bránquidas de Mileto (Iambl., *Myst.* III 11: οἱ δ' ἐξ ὑδάτων ἀτμιζόμενοι, καθάπερ αἱ ἐν Βραγχίδαις προφήτιδες). Noticias dispersas, recogidas por Kambylis, nos dan a conocer la existencia de aguas con virtudes mánticas en otros lugares.

Junto a esto, en Píndaro y en el propio Platón apunta la idea de que el poeta bebe en las fuentes de las Musas —divinidades, por lo demás, emparentadas con las Ninfas— su inspiración.

Así, en la invocación de *Ol.* VI 6,84 basta referir la frase de relativo τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ πίομαι al más cercano Θήβαν, como sugieren Dissen y Kambylis[68], en lugar de a la ninfa Metopa, según interpreta el escoliasta, para encontrar una alusión a la fuente de las Musas, Dirca, cuyas aguas pretendería beber Píndaro —tal como la promantis pitia antes de vaticinar— puesto en tesitura de «trenzar un variopinto himno»:

> ματρομάτωρ ἐμὰ Στυμφαλίς, εὐανθὴς Μετώπα,
> πλάξιππον ἃ Θήβαν ἔτικτεν, τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ
> πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων
> ποικίλον ὕμνον.

La misma idea de un repetido beber, siempre que era menes-

[68] *Op. cit.*, p. 113 y notas 125 y 126.

ter hallar la inspiración, reaparece en un epigrama de Antípatro de Tesalónica referido a Hesíodo:

> Ὦ Ἑλικὼν Βοιωτέ, σὺ μέν ποτε πολλάκις ὕδωρ
> εὐεπὲς ἐκ πηγέων ἔβλυσας Ἡσιόδῳ.
>
> (AP XI 24, vv. 1-2.)

Aunque posterior a Calímaco y adversario de sus ideales poéticos, Antípatro parece entender en el más estricto sentido de medio teóforo de la inspiración poética la ingestión de las aguas de las Musas. Y la misma idea subyace en el pasaje del *Ion* (534 A-B), ya comentado desde otro punto de vista (cf. el texto en la p. 43), que presupone: *a)* la existencia de fuentes de las Musas, y *b)* que de ellas beben miel los poetas cuando están en ἔκστασις y ἔνθεοι, según especifica el símil que inmediatamente antecede al de la abeja: ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὖσαι οὔ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσιν. El problema, pues, que se plantea es el de si los poetas beben ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων sólo cuando están ya ἔνθεοι, o precisamente se ponen en este estado por beber de las sagradas fuentes, cuyas aguas, según el entusiasmo les fuera dominando, se trocarían en miel. Pero, aunque dada la ambigüedad de Platón, resulta imposible decidirse en uno u otro sentido, lo que sí parece quedar fuera de duda es que al filósofo le eran conocidas de algún modo las mágicas virtudes del ἔνθεον ὕδωρ de las Musas.

g) *El rocío*

Aparte de esto, en Platón cobra por primera vez forma completa una explicación mítica de las dotes canoras de la cigarra, las cuales se muestran en estrecha relación con el

sorprendente régimen alimenticio de dicho insecto. Las cigarras, metamorfosis de un primitivo linaje de hombres que murieron por olvido de comer ante el gozo de haber inventado el canto, recibieron de las Musas el privilegio de ser mediadoras entre ellas y los hombres, exentas de los achaques de la vejez, sin la preocupación de buscar alimento, cantando siempre y sustentándose de gotas de rocío. Entre el canto perenne y el rocío hay, pues, una íntima conexión. El rocío, como aire licuado, es el agua más pura que darse pueda, es una emanación del dios del cielo, y su ingestión, por tanto, un medio de comulgar con lo divino. Sin necesidad de salir de su minúscula vestidura corpórea, el alma de la cigarra, por decirlo así, recibitía de su celestial alimento las virtudes propias del espíritu y de lo divino, del ἀήρ que constituye la sustancia integrante de cuanto es de índole pneumática. De ahí la maravilla de su canto. Los pequeños insectos son Μουσῶν προφῆται y pueden conceder a los hombres la «inspiración» (Plat., *Phaedr.* 230 C).

h) *Agua y consagración poética*

Pues bien: Calímaco se serviría de todos estos antecedentes para expresar de un modo metafórico y simbólico sus nuevos ideales poéticos. Frente a los partidarios de los largos poemas épicos, semejantes a los pesados fardos que portan los asnos, se sitúa entre los que aman el canto de la cigarra. El quiere ser ligero y alado (πτερόεις), al objeto de «cantar el rocío» que recibe como gratuito alimento del aire divino (*Aet.*, vv. 33-34: ἵνα δρόσον ἣν μὲν ἀείδω | πρώκι]ον ἐκ δίης ἠέρος εἶδαρ ἔδων). La atrevida metáfora δρόσον ἀείδειν no puede interpretarse más que como un acusativo interno abreviado (δρόσου ἀοιδὴν ἀείδειν: «cantar el canto del rocío»), cuyo profundo sentido tan sólo es comprensible si se tiene en cuenta

el carácter teóforo e inspirador del agua emanación del cielo. De la misma manera que el rocío, licor precioso derramado en gotas, y presupuesto del canto de la cigarra, la poesía de Calímaco quiere ser exquisita, fina, pura y escanciarse en pequeñas dosis; en una palabra: aspira a reunir las cualidades estilísticas que expresan los adjetivos λεπτόν, ὀλιγόστιχον, καθαρόν, λιγύ, etc.

Basándose en este pasaje, en el hecho de que en los Αἴτια aparece mencionada la fuente Hippocrene, y en una serie de testimonios indirectos posteriores, en los cuales se alude a la consagración poética de Hesíodo mediante el agua de las fuentes de las Musas (AP VII 55, IX 64, XI 24), o se lanzan invectivas contra los poetas *hydropotai* (IX 406, XI 20, XI 31). Kambylis [69], contra el escepticismo de Pfeiffer [70], se ha esforzado por demostrar —a nuestro juicio con éxito— que el simbolismo de la *Dichterweihe* por medio del agua aparecía por primera vez en el prólogo de los Αἴτια de Calímaco. Con ello el poeta adoptaba postura frente a la antigua teoría de la inspiración poética —la de la desbordante facilidad del ἐνθουσιασμός— haciendo hincapié en el esfuerzo personal, en la concentración que exige la creación poética, sólo posible en estado de sobriedad y no de embriaguez. La locura poética, en contra de lo que creían los seguidores de Platón, debía ser una «cuerda locura» (cf. Antígono de Caristo, AP IX 406, 5-6: ... φεῦ, τίνες ὕδωρ | πίνουσιν μανίην σώφρονα μαινόμενοι); y la embriaguez del momento creador, una *sobria ebrietas*, que únicamente el agua pura de las Musas podía producir.

[69] Cf. el apartado III 6 «Das Symbol des Wassers bei Kallimachos; seine Gründe», pp. 110ss del *op. cit.*

[70] Que advierte en su comentario al fr. 2 de Calímaco: «Apud Propertium omnes poetae fontibus haurire vel bibere videntur... Ex his locis neque de ceteris poetis... neque de Call. quidquam certi colligi posse contra priores interpretes moneo.»

Sobre la base de ritos religiosos y de creencias primitivas en las mágicas virtudes de aguas «endiosadas», Calímaco crea un simbolismo de carácter puramente literario que habría de gozar de amplísima difusión en épocas posteriores. El tema de las fuentes de las Musas recibe un tratamiento convencional: junto a la Fuente del Caballo, que la pezuña de Pegaso haría brotar del Helicón (Asclepíades o Arquías en AP IX 64; Antípatro de Tesalónica, AP XI 24,6; Honesto, AP IX 225, 1; IX 230 2), se menciona la fuente Aganippe, también en las laderas del Helicón junto a Tespias en Beocia (Virg., *Eccl.* X 12; cf. Serv., *Ad loc.*; Paus. IX 29,5; Schol. Iuv. VII 6) y otras como Aretusa de virtudes similares (cf. Mosch., *Epitaph. Bionis* 76: ἀμφότεροι παγαῖς πεφιλημένοι, ὃς μὲν ἔπινε | Παγασίδος κράνας, ὃ δ' ἔχεν πόμα τᾶς 'Αρεθοίσας; Sol. VII 23: *Fontes Arethusa Oedipodia Psamathe Dirce, sed ante alios Aganippe et Hippocrene... et quod poti inspirationem facerent litterariam*).

i) *El simbolismo de la doble fuente*

En Propercio reaparece el simbolismo de la consagración en la poesía mediante el agua con ciertas variantes (o aparentes variantes) de interés. En la tercera elegía, donde el poeta señala las directrices de su estro, tras el discurso de la ninfa Calíope que le señala como exclusivamente suyos los temas amorosos, ésta procede a consagrarle:

talia Calliope lymphisque a fonte petitis
ora Philitaea nostra rigavit aqua

(III 3,51-52).

El agua de Filetas simboliza el género de poesía —la elegía amorosa— a la que, como el poeta griego, va a consagrarse

exclusivamente el latino. En IV 6,4 no es difícil tampoco reconocer en las *Cyrenaeas... aquas* la poesía de Calímaco, natural de Cirene. Asociados ambos poetas aparecen en la invocación de III 1,6:

Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?
quove pede ingressi? quamve bibistis aquam?

De ello parece deducirse que uno y otro bebieron su inspiración de una misma fuente y, subsidiariamente, que las diferentes fuentes de las Musas tenían por efecto el conceder la inspiración en géneros diversos de poesía.

Con mayor precisión, en II 25-26 Propercio habla de dos fuentes diferentes:

Nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontis,
sed modo Permessi flumine lavit Amor.

Las «fuentes de Ascra» (la patria de Hesíodo), que simbolizan la poesía épica, con la inclusión de los hexámetros didácticos de Hesíodo, plantean el problema de si son varias o bien se trata de un plural poético. Pero otro pasaje properciano viene a sacarnos de dudas sobre el particular. Al principio de III 3 el poeta sueña encontrarse acostado en las laderas del Helicón y sentirse con fuerzas para cantar, como Ennio, en un poema épico las gestas de los romanos:

Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
Bellerophontei qua fluit umor equi,
reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
tantum operis, nervis hiscere posse meis;
parvaque tam magnis admoram fontibus ora
unde pater sitiens Ennius ante bibit
et cecinit...

Por consiguiente, la fuente en que bebió Ennio, la abierta por el corcel de Belerofontes (Pegaso), es Hippocrene, que debe identificarse, sin que el plural ofrezca una verdadera dificultad, con los *Ascraei fontes* anteriores. Efectivamente, salvo en Alceo de Mesene (AP VII 55,5: ἐννέα Μουσέων | ὁ πρέσβυς καθαρῶν γευσάμενος λιβάδων), que no concreta la fuente, en los restantes epigramas alusivos a la consagración poética de Hesíodo se menciona siempre Hippocrene. Es más, el impreciso ὕδωρ εὐεπὲς ἐκ πηγέων de Antípatro (AP XI 24, 1-2), que pudiera inducir a pensar en varias fuentes, como queda en claro más abajo (v. 6), no puede referirse sino a la de Pegaso (Πηγασίς).

La consagración de Hesíodo en la fuente Hippocrene, con toda seguridad, aparecía en los Αἴτια de Calímaco, como parece deducirse de que las Musas se le aparecieran al poeta (fr. 2,1 Pf.) παρ' ἴχνιον ὀξέος ἵππου, y del siguiente epigrama de Asclepíades (si no es de Arquías), un contemporáneo de Calímaco:

Αὐταί ποιμαίνοντα μεσημβρινὰ μῆλά σε Μοῦσαι
   ἔδρακον ἐν κραναοῖς οὔρεσιν, Ἡσίοδε,
καί σοι καλλιπέταλα ἐρυσσάμεναι περὶ πᾶσαι,
   ὤρεξαν δάφνας ἱερὸν ἀκρέμονα,
δῶκαν δὲ κραναᾶς Ἑλικωνίδος ἔνθεον ὕδωρ,
   τὸ πτανοῦ πώλου πρόσθεν ἔκοψεν ὄνυξ,
οὗ σὺ κορεσσάμενος μακάρων γένος ἔργα τε μολπαῖς
   καὶ γένος ἀρχαίων ἔγραφες ἡμιθέων

(AP IX 64).

Ahora bien: de los pasajes aducidos de Propercio se infiere: *a)* que Hesiodo y Ennio bebieron la inspiración «épica» de la fuente Hippocrene; *b)* que Calímaco, Filetas (su maestro) y Propercio recibieron su consagración en la elegía amorosa

de las aguas de otra fuente; *c)* que dicha fuente tiene algo que ver con las ondas del río Permeso.

La identificación de esta fuente se puede lograr de ponerse en relación Propercio II 10,26 con Servio (*ad Verg., Ecl.* X 12: *Callimachus Aganippen fontem esse dicit Permessi fluminis*) y Schol. Juv. VII 6 (*Aganippes... Callimachus tamen dicit fontem esse Permessi fluminis*). Ambos pasajes ofrecen cierta ambigüedad de sentido: ¿las aguas que fluyen de Aganippe son las del Permeso? (*Permessi:* genitivo posesivo), ¿o bien es Aganippe el origen del Permeso (genitivo objetivo)? En esta segunda hipótesis, lo que Propercio habría querido decir al afirmar que sus cantos no conocen las fuentes de Ascra, *sed modo Permessi flumine lavit Amor*, es que su poesía aún no habría logrado remontarse del llano, por donde fluye el río, a la fuente de éste (situada naturalmente en lugar más elevado); en otros términos: que no estaba en situación de cantar las gestas de Roma, cuando su estro poético ni siquiera sabía dar el tratamiento adecuado a los más modestos temas del amor.

Esta interpretación, que parece invalidar un pasaje de Pausanias (IX 29,5: ... θυγατέρα δὲ εἶναι τὴν Ἀγανίππην τοῦ Περμησσοῦ λέγουσιν), obliga a desecharla el fr. 2 a Pfeiffer de los Αἴτια (= P. Oxy 2262, fr. 2 a); un comentario a Calímaco que permite reconstruir un texto: Ἀγανίππη — ⏑⏑ Περμησσοῦ παρθένος Ἀονίου. Ahora bien: en el lemma Περμησσοῦ puede leerse el siguiente texto:

Περμησσο]υ Περμησσὸς
πο]ταμὸς τῆς Βοιω-
τία]ς, ἐξ οὗ ἔχειν τὰς
πηγ]ὰς λέγεται ἡ προ-
ειρη]μένη Ἀγανίππη.

Por consiguiente, por *Permessi flumen* lo que Propercio quería dar a entender era pura y simplemente el agua de la fuente

Aganippe, de la que, a diferencia de Hesíodo y Ennio, habrían bebido su inspiración tanto él como Filetas y Calímaco.

La mención de ambas fuentes, hoy comprobada en los Αἴτια de Calímaco, pone sobre el tapete una vez más el problema de la originalidad de Propercio, defendida por Reitzenstein y Kambylis, según los cuales Calímaco y Ennio tan sólo mencionaban una fuente, Hippocrene (es decir, la de la «verdadera» poesía, de donde beberían Hesíodo y Calímaco, frente a los falsos poetas imitadores de Homero), mientras que Propercio, dadas las nuevas condiciones culturales (la necesidad de optar, aun dentro de los ideales de Calímaco, por la elegía amorosa o la épica), se vio forzado a crear el simbolismo de las dos aguas. Porque el fragmento papiráceo que nos ha conservado el comentario de Calímaco habla de Aganippe en relación con Hippocrene, y cabe preguntarse por la función de esta nueva fuente en el prólogo de los Αἴτια. ¿Habrá que volver a la vieja interpretación de Wilamowitz [71] de que Calímaco recibiría su consagración poética de las aguas de Aganippe —símbolo de su nueva y personal poesía— frente a Hippocrene, símbolo de la poesía homérica? Basta con poner un énfasis menor en la originalidad properciana para sentirse inclinado, por la fuerza misma del testimonio del poeta, a compartir este punto de vista. La interpretación de Wimmel [72], a despecho de su agudeza innegable, no deja de ser una solución de compromiso. La aparición de las fuentes señalaría, según él, una polaridad dentro de la producción poética del propio Calímaco, destacando la posición especial ocupada en ella por los Αἴτια y su particular parentesco con Hesíodo. Pero, pensando así, lógicamente nos veríamos obligados a suponer otra consagración en la fuente Aganippe para justi-

[71] *Hellenist. Dicht.* II 93ss.
[72] *Kallimachos in Rom*, p. 237.

ficar las poesías calimaqueas en la línea de Filetas, algo difícil de suponer que cupiera en el prólogo de dicha obra.

Pero dejemos aquí una cuestión tangencial al tema que nos ocupa, así como el problema planteado por el *Gorgoneus lacus* de Propercio III 3,38, para recoger de nuevo el hilo de nuestra exposición. Si nos hemos detenido aquí más de la cuenta ha sido con la exclusiva finalidad de poner de relieve el carácter artificioso del ἔνθεον ὕδωρ de las Musas como vehículo de la inspiración poética. En casi todos los lugares donde Hippocrene o Aganippe aparecen nos hallamos ante casos de *Dichterweihe* con un remoto antecedente en el célebre pasaje de la *Teogonía* hesiodea, es decir, ante la concesión carismática por parte de la divinidad del don de la poesía, operada a través de la ingestión o la aspersión sobre los labios de un agua milagrosa, la cual, si primitivamente pudo considerarse agente teóforo, en realidad no tiene ya otro valor que el de un mero símbolo, con mayor proyección externa que operatividad en el iniciando.

j) *Vino e inspiración poética*

Muy distinto es el caso del vino, empleado por poetas de todos los tiempos y lugares como estimulante de su capacidad creadora. Sus efectos psicosomáticos eran tan obvios que desde la más remota antigüedad se les analizó y se les hizo objeto de encendidas alabanzas o agrios vituperios. Homero, si denomina a Dioniso χάρμα βροτοῖσιν, no parece aprobar el uso desmedido de sus alegres dones; la embriaguez en los poemas es motivo de reproche, cuando no, como en el caso de Elpénor, causa de desgracia. Hesíodo describe (fr. 121, 3-4 Rz.) su fulminante acción en términos tajantes: «Encadena los pies, las manos, la lengua y la mente con irrompibles ataduras, y le ama el blando sueño.» Heráclito establecería en la misma línea una correlación entre el exceso de humedad

que acarrea su bebida y el embotamiento espiritual. El autor del *De flatibus* estudiaría, siguiendo orientación parecida, la patología etílica; y lo propio harían los partidarios de la doctrina de la μέλαινα χολή como Teofrasto (cf. p. 72) desarrollando sobre la base humoral la observación popular de la combinación del vino con el temperamento del hombre (cf. Alexis en Kock II 313).

Desde muy antiguo, pues, los efectos psicológicos del vino se consideraron desde un punto de vista estrictamente natural y se llegó a un fallo condenatorio sobre su abuso. No obstante, desde la lírica arcaica a la comedia ática se alzaron en su defensa apasionadas voces —Arquíloco, Alceo, Anacreonte—, y lo que para nosotros tiene mayor interés, se destacó el papel fundamental del vino como estimulante de la «inspiración», al menos en determinados géneros.

Arquíloco se asombraba de su facilidad de improvisar ditirambos cuando tenía la mente «fulminada» por el vino:

> ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
> οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας
>
> (fr. 77 D).

Y Epicarmo estimaba incompatible con el género el beber agua: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίῃς (fr. 132 Kaibel). Simónides[73], por su parte, señalaba la relación existente entre ciertas manifestaciones artísticas como el drama y la embriaguez (cf. Ath. II 40 A-B). Eurípides cantó en *Las Bacantes* el mágico poder del vino. La euforia del alcohol des-

[73] "Οτι Σιμωνίδης τὴν αὐτὴν ἀρχὴν τίθησιν οἴνου καὶ μουσικῆς. ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμῳδίας καὶ ἡ τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρόν· ἀφ' οὗ δὴ τρυγῳδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμῳδία.

pierta el deseo de cantar y de danzar, y a través del vi —una sustancia teófora en el dionisismo— transmitía Dio so a sus devotos la «inspiración». El vino conduce al «éx sis» (cf. Eur. fr. 265 Nauck: νῦν δ' οἶνος ἐξέστησέ με), produce el «entusiasmo». Entre el furor mántico y el dio síaco cabía establecer un parangón: si en la boca de la Pi está la verdad, también se encuentra ésta en la de los beod (οἶνος καὶ ἀλήθεια; cf. Ath. II 37 F). En páginas anterior hemos apuntado el influjo que pudo tener el dionisismo las concepciones platónicas del entusiasmo y la locura poétic

Sobre una base literaria —viejas alabanzas al vino de l poetas como fármaco de cuitas, dispensador de alegría, etc.- y ritual —importancia del vino en el culto de Dioniso, vinc lación del ditirambo y drama a las festividades de dicho dios- se fue creando a lo largo de los siglos V y IV un anecdotari referente a ciertos destacados dramaturgos y a su afición a bebida, que sería esgrimido como arma por los detractores defensores del vino en una polémica precursora de la habic entre οἰνοπόται e ὑδροπόται en época helenística.

Frínico echaba en cara al músico Lampro el ser un «b bedor de agua», lo que explicaba que fuera «el esqueleto d las Musas, la pesadilla de los ruiseñores, el himno del Hades (cf. Kock I 388). A la inversa, Aristófanes critica en repet das ocasiones la dipsomanía de Cratino (cf. *Pax* 700-705 *Equi.* 400,526-536), el cual tajantemente había afirmado

οἶνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῷ,
ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοι σοφόν.

(Fr. 199 Kock.)

Y su parecer fue compartido por otros comediógrafos, com Amfis, el cual señalaba la razón que hay en el vino y la nece dad de ciertos bebedores de agua (Kock II 248; cf. Difi lo, *ibid.* II 569; Mnesíteo, *ibid.* III 423).

La polémica, de hacer caso del testimonio de Cameleón, rebasaría el ámbito jocoso de la comedia para penetrar en el más serio de la tragedia. Sófocles, como si hablase por boca del *mismísimo* Platón, le echaba a Esquilo en cara el no saber lo que escribía, aunque escribiera lo debido, por componer sus tragedias en estado de embriaguez (Ath. I 22 A-B: μεθύων δὲ ἐποίει τὰς τραγῳδίας Αἰσχύλος, ὥς φησι Χαμαιλέων. Σοφοκλῆς γοῦν ὠνείδιζεν αὐτῷ ὅτι εἰ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε). La anécdota tiene todas las trazas de haber nacido en ámbitos influidos por la crítica literaria platónica, para explicarse de algún modo el estilo entusiástico del trágico, ya sometido a revisión por los sofistas y Aristófanes. Pero no deja de ser significativo el que, bebiendo quizá en fuentes peripatéticas, cuente lo mismo Plutarco (cf. *Quaest. conv.* 622 E: καὶ τὸν Αἰσχύλον φασὶ τὰς τραγῳδίας πίνοντα ποιεῖν καὶ διαθερμαινόμενον). El «caldeamiento» de la μέλαινα χολή producido por el vino explicaría la pretendida inspiración dionisíaca del poeta a la que Plutarco alude en otro lugar (*Quaest. conv.* 715 E: ὥσπερ καὶ τὸν Αἰσχύλον ἱστοροῦσι τὰς τραγῳδίας ἐμπίνοντα ποιεῖν, καὶ οὐχ, ὡς Γοργίας εἶπεν, ἓν τῶν δραμάτων αὐτοῦ «μεστὸν Ἄρεως» εἶναι, «τοὺς Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας», ἀλλὰ πάντα Διονύσου). El ejemplo de Esquilo, típico espécimen de la superabundancia del genio creador, probablemente sería exhumado y esgrimido por los enemigos de Calímaco en la polémica que a continuación vamos a ver.

k) *Oinopotai e hydropotai*

Frente a los poetas «entusiásticos», que daban rienda suelta al corcel de su imaginación y reducían la creación poética a la espontaneidad gratuita de los momentos inspirados, el programa de Calímaco recalcaba cuanto de lucidez, de laborioso y consciente esfuerzo por los medios expresivos, de co-

nocimiento profundo de sus temas era exigible en el poeta. Para expresar la oposición de sus nuevos ideales a los viejos puntos de vista escogió, como hemos visto, el simbolismo del agua de las Musas. Con él apunta, pues, el nuevo estilo del *doctus poeta,* como ese Teeteto que alaba en una de sus composiciones menores, cuya σοφίη proclamaría eternamente la Hélade, precisamente por no haber seguido la senda conducente a la báquica hiedra, sino un puro camino *(Epigr.* 7).

Automáticamente, los enemigos de este tipo de poesía culta y rebuscada calificaron despectivamente de «bebedores de agua» a los seguidores de Calímaco, y se dieron el nombre de «bebedores de vino» para significar su preferencia por la espontaneidad del genio al tratamiento alambicado de una temática artificiosa. De la crátera se escanciaba la generosa inspiración, sin esfuerzo, de un modo jubiloso (cf. AP XI 24, 3ss; IX 375,7-8); y hasta la «novedad» y «sutileza» a que aspiraban los calimaqueos podía hallarse en el vino, como subraya Hedilo:

> πίνωμεν· καὶ γάρ τι νέον, καὶ γάρ τι παρ' οἶνον
> εὕροιμ' ἂν λεπτὸν καί τι μελιχρὸν ἔπος.
>
> (Ath. 472 f-473 a.)

Los οἰνοπόται citarían a Cratino, a Arquíloco y al propio Homero como ejemplos de poetas viriles que en el alcohol hallaron inspiración. De Nicéneto (AP XIII 29) se ha conservado un bello epigrama que nos ha transmitido el fr. de Cratino anteriormente citado (cf. p. 172). Antígono de Caristo (AP IX 406,5) lamentaba a los poetas bebedores de agua μανίην σώφρονα μαινόμενοι, y Antípatro de Tesalónica, un contemporáneo de Augusto, harto de las finuras y los simbolismos alegorizantes de los poetas de su época, se burla de la iniciación de Hesíodo en la fuente Hippocrene (AP XI 24), proclama su horror hacia los μύθων μνήμονας ὑδροπότας (AP XI

31), y envía al ποιητῶν φῦλον ἀκανθολόγων a beber «el agua pura de la sagrada fuente» mientras se dispone a libar en honor del viril Arquíloco y de Homero (XI 20) el vino de una crátera —la de la autenticidad— que no admite a los amanerados y fríos ὑδροπόται.

La polémica continúa en Roma. Frente a los *aquae potores*, que simbolizan a los partidarios del arte, los bebedores de *vino* representan a los que consideran el acto poético hijo tan sólo del *ingenium* o la *natura* bajo la excitación de estímulos poderosos como el del alcohol: *Nec non et carmina vino ingenium faciente canunt* (Ovid., *Met.* VII 433). Estos últimos, con los precedentes ya clásicos de Homero y Cratino, podrían invocar el de Ennio, que había confesado que sólo era capaz de hacer poesía cuando se hallaba aquejado de podagra (*nunquam poetor nisi si podager: Sat.* 64) y mandar a los trabajos del foro a los poetas *sicci* (cf. AP XI 322,4: πικροὶ καὶ ξηροὶ Καλλιμάχου πρόκυκες) y *severi*, que de la poesía no saben retener sino las frías formas, sin el calor de la verdadera inspiración [74] (cf. Propercio III 5,21: *Me iuvet et multo mentem vincire Lyaeo;* IV 6,75: *Bacche, soles Phoebo, fertilis esse tuo;* Catull. XXVII 5; Hor., *Od.* I 18,3; *Ep.* I 19,1-10).

l) *¿Drogas alucinógenas?*

Una pregunta obvia es la de si los antiguos emplearon, como Baudelaire y otros poetas modernos, drogas que excitaran su imaginación. Y sin querer hacer insinuación calumniosa alguna en ningún caso concreto (p. ej., el del poeta Máraco, citado por Teofrasto, que sólo era capaz de hacer poesía en «éxtasis»; cf. p. 74) en la ausencia de pruebas conclu-

[74] Para Horacio, cf. A. P. Mc. Kinlay, «The Wine Element in Horace»: *CJ*, 42, 1946-47, 161-168, pp. 229-236.

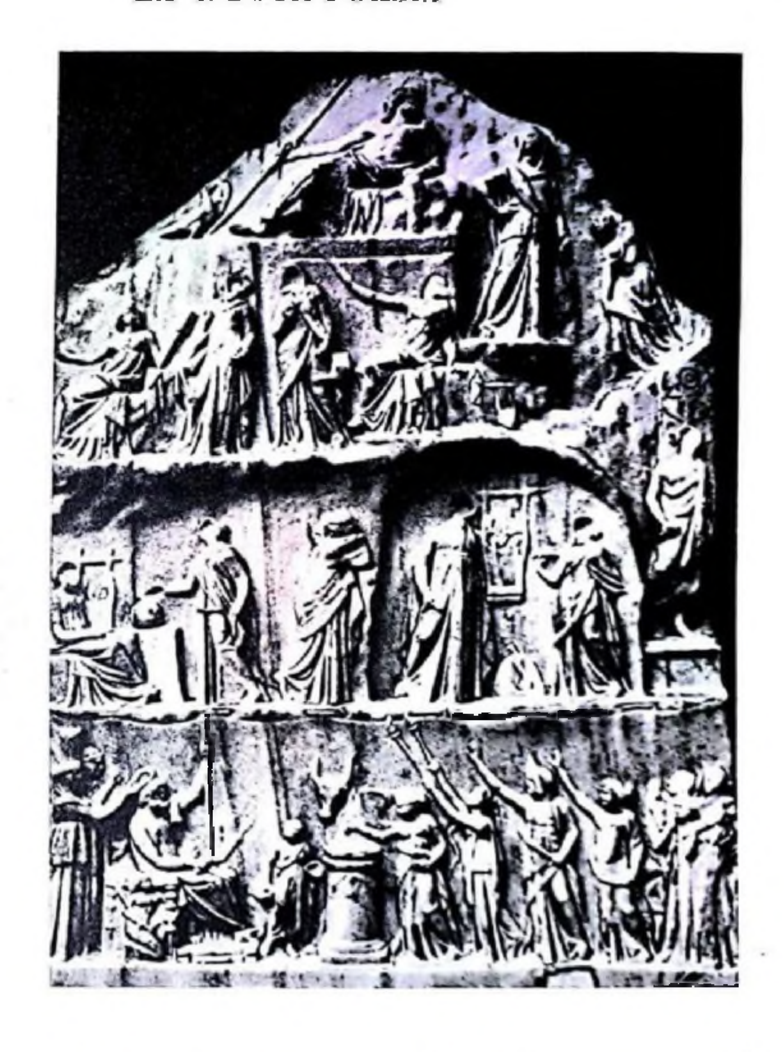
yentes, queremos dejar tan sólo constancia del hecho de que a los antiguos no les eran desconocidos ciertos excitantes[75], cuyos efectos eran precisamente los de poner al hombre en las condiciones tenidas por óptimas para la creación poética. Dioniso de Halicarnaso (*Dem.* 22) habla de ciertas ὀσμαί que producían el furor coribántico, que sirve a Platón de símil para la inspiración poética. Galeno, ὅροι ἰατρικοί, 487 (XIX 462 Kühn) menciona el efecto similar de ciertas ofrendas de humo en los templos: ἐξίστανταί τινες ἐπὶ τῶν ὑποθυμιωμένων ἐν τοῖς ἱεροῖς; un pasaje donde reaparece el «entusiasmo» y el «éxtasis» atribuido a los poetas. Extasis en su sentido más literal, que originan también, al decir de Apuleyo (*Apol.* 43), ciertos «olores»: *Odorum delenimento posse animum humanum externari.*

Las ofrendas de humo empleadas en los templos[76], en proporciones tal vez mayores de lo que suponemos, a fin de suscitar estados extáticos y alucinaciones religiosas, podían coadyuvar a poner en acción la creatividad poética. Y lo mismo cabe decir de cuantas drogas excitan pasiones violentas o sumen al hombre en paraísos artificiales, como las afrodisíacas, las hipnóticas y anestésicas, conocidas y empleadas desde muy antiguo (p. ej., el opio). Entre ellas merece una especial mención el κῦφι[77], de procedencia egipcia, cuya aromática fragancia al ser quemado adormece suavemente, según Plutarco; relaja y disipa las cuitas del día: καὶ τὸ φανταστικὸν καὶ ὀνείρων μορίον ὥσπερ κάτοπτρον ἀπολεαίνει καὶ ποιεῖ καθαρώτερον (*De Is. et Os.* 80). ¿Y quién duda de que, a mayor pulimento y limpieza del espejo de la imaginación, se hace más nítida y brillante la fantasmagoría de sus reflejos?

[75] Véanse los excelentes artículos de Steier «Mandragoras», «Mohn», «Minze», en *RE,* y el de Gunnig «Lorbeer»: *ibid.*

[76] Cf. Pfister, «Rauchopfer»: *RE.*

[77] Cf. Ganszyniec, «Kyphi»: *RE.*



12. Apoteosis de Homero, Relieve de
Arquelao de Priene. Londres, Museo Británico.

25

ECLECTICISMO TARDIO: MARIO VICTORINO, MACROBIO

Perdida la originalidad de pensamiento, los mismos tópicos se repiten hasta finales de la Antigüedad, hermanándose en un eclecticismo sin el menor espíritu crítico teorías que en su momento fueron contradictorias. Un buen espécimen de este confusionismo es el gramático Mario Victorino, un neoplatónico del siglo IV, el cual, como apéndice a su arte, ofrece un tratado sobre la poesía que se podría calificar de verdadero epítome de cuanto se dijo sobre el tema en épocas anteriores (Keil, *Gramm. Lat.* VI 159-160). La doctrina pitagórica del sentimiento innato de la música, la platónica del «entusiasmo» poético y la de los afectos de Teofrasto se entrelazan en un contexto que, paradójicamente, no carece de cierta consistencia.

La poesía, como la música, es una facultad infusa en el hombre desde su nacimiento, que se pule y desarrolla después con la observación, la práctica y el estímulo de los afectos. Los *adfectus* (πάθη) que caldean el *ingenium* son *voluptas, ira* y el *enthusiasmos,* que Mario Victorino ya no interpreta en el sentido psicosomático de Teofrasto, sino en el místico de Platón como un *sacri furoris instinctus... quo fatidici vates inspirantur,* lo que, según él, explica cumplidamente que se dé

el mismo nombre de *vates* al poeta y al profeta. Este «entusiasmo» se puede provocar artificialmente, o al menos sustituir por un estímulo similar, mediante la ingestión de vino *ad excitandum calorem animi*, como muchos antiguos hicieron, entre ellos el propio Catón, de hacer caso al testimonio de Horacio. La ira, asimismo, es otra afección del ánimo que coopera grandemente a dicho caldeamiento y correlativamente a la creación poética: *Hinc credo fieri ut amantibus felicius tum quam alias carmen metricum pulchriusque respondeat, cum aestuantibus animi adfectibus incitantur ut ignarum artis, ausim dicere, amor docere, amor poetam facere possit* (cf. Eur. fr. 663 Nauck).

Mayor originalidad tiene otro neoplatónico, Macrobio, el cual, por rara paradoja, está a punto de llegar a un concepto del poeta como «creador», completamente ajeno al modo de pensar pagano. Por desgracia, Macrobio no elabora, como hubiera sido menester, su pensamiento, y nos deja en la duda de si su concepción «cósmica» de la poesía —para emplear una expresión de Curtius— es válida tan sólo para Virgilio o extensiva a todo poeta digno de este nombre. La culpa de esta deficiencia estriba en las limitaciones que se impuso a sí mismo Macrobio al abordar el tema dentro del marco estrecho de un parangón entre Cicerón y Virgilio como oradores. Si Cicerón fue insuperable en el *genus copiosum* de elocuencia, el poeta sobresalió en éste y en los otros tres restantes géneros oratorios (el *breve*, el *siccum* y el *pingue et floridum*: *Sat.* V 1,7), porque tenía el «presagio» de que habría de ser útil a sus lectores, gracias a una intuición divina: *Idque non mortali sed divino ingenio praevidisse* (*ibid.* V 1,18).

Seguimos de propósito, aun a riesgo de parecer morosos, paso a paso el pasaje de Macrobio, para no incurrir en el peligro de tergiversar su pensamiento, atribuyendo a sus palabras alcance mayor que el que tienen en realidad. La «previsión» virgiliana se puede explicar perfectamente dentro de

la concepción tradicional del poeta como *vates*, pero hay cierta ambigüedad en la dicotomía *non mortali sed divino ingenio*. ¿Considera Macrobio, como estima Curtius [78], al poeta un hombre superior emparentado por la esencia de su alma a la divinidad, o está aludiendo de una forma vaga a la «inspiración»? En uno u otro supuesto, la originalidad de Macrobio en el planteamiento del tema es hasta aquí nula; no es tampoco grande su acierto en la manera de tratarlo: *Atque adeo non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam hanc praetexuit velut in musica concordiam dissonorum*. El motivo de la *natura mater* como modelo de arte, el cual no es sino una μίμησις de ésta, es tan viejo como Platón; asimismo hay poca novedad en la metáfora textil o en la asociación de la poesía con la música. Tampoco es muy feliz el desarrollo de la prometedora frase: *Quippe si mundum ipsum diligenter inspicias, magnam similitudinem divini illius et huius poetici operis invenies*. La correlación entre la creación cósmica y la poética, que quisiéramos ver desarrollada en profundidad, queda reducida a un trivial paralelismo entre los cuatro géneros oratorios y la tierra, abundosa en vegetación a veces, otras seca, etc. No obstante, la pregnancia del símil la percibe uno de los interlocutores del diálogo, escandalizado del parangón establecido entre un simple campesino mantuano y el *opifex deus* (V 2,1).

Ello viene a indicar que Macrobio no veía ese paralelismo desde el punto de vista del objeto creado, sino desde el punto de vista del acto creador, lo que, de haber ido acompañado del oportuno análisis, hubiera supuesto el más rudo golpe a la doctrina de la «inspiración». El símil, sin embargo, hizo fortuna en una época en que la noción de «creación» se había

[78] «Zur Literarästhetik des Mittelalters III»: *ZRPh*, 58, 1938, 450-453.

generalizado gracias al cristianismo, y Curtius [79], en prueba de ello, cita el elogio de Ennodio (aproximadamente un siglo después) a los poetas: *Est vobis quoddam cum hominum factore collegium: ille finxit ex nihilo, vos reparatis in melius* (Hartel, 524,7ss).

[79] *Ibid.*, p. 452.

26

INSPIRACION POETICA Y TEOPNEUSTIA BIBLICA

Como colofón de nuestro estudio se impone, aunque no sea más que aludir a una cuestión de capital importancia, no sólo para la crítica literaria, sino para la historia de la dogmática cristiana, a saber: la actitud de los cristianos frente a la doctrina de la inspiración poética y las repercusiones de ésta en la doctrina de la inspiración por el Espíritu Santo. Como hijos que eran de su época, los primitivos cristianos tomaron demasiado al pie de la letra el concepto entusiástico y extático del trance poético y, lógicamente, reaccionaron con recelo frente a la poesía pagana. Firmemente convencidos de que el poeta no era el verdadero responsable de sus creaciones, sino la potencia sobrenatural que de él se apoderaba y se servía de su persona como de un mero instrumento, esa potencia no podía ser para ellos sino un espíritu maligno, ya que el soplo del Espíritu Santo tan sólo se derramaba, por singular carisma, en el Profeta y en el Santo. La poesía se consideraba como una hija de Satán y una fuente de mentiras, cuyo símbolo, a diferencia de la blanca paloma, era el negro cuervo, el ave que traicionó a Noé [80]. Y en verdad que las manifestaciones

[80] Cf. A. Sperduti, «Divine Nature of Poetry in Antiquity»: *TAPA*, 81, 1950, p. 240, notas 92-93.

de los poetas y las teorías literarias en circulación les daban pie sobrado para estas interpretaciones extremosas. En el «furor» y el «entusiasmo» poético, tantísimas veces aludidos en una tradición literaria de siglos, era lógico reconocer, siguiendo la pauta señalada por el platonismo, los síntomas de la posesión demoníaca. Frente al dulce sosiego producido por el descenso del Espíritu Santo, las convulsiones del cuerpo, la desorbitación de los ojos, los espumarajos expelidos por la boca y demás rasgos típicos del entusiasmo mántico eran indicios seguros de la inhabitación de un espíritu inmundo. Y si los poetas paganos escribieron, de hacer eco al testimonio de los antiguos, en un trance similar, indudablemente debieron de estar ellos también posesos por el diablo.

No obstante, con la gradual reconciliación del cristianismo y la cultura grecolatina, y con el reconocimiento de que en el Antiguo Testamento hay libros poéticos (cf. San Jerónimo, *Ep.* 70; Arator, *Ep. ad Virgilium* 23), los cristianos no sólo pudieron recuperar el gusto por la poesía, sino bautizar a su manera la tan traída y llevada doctrina de la inspiración poética. Aldhelm, en su *Praefatio* a los *Enigmas,* no sólo se refiere a Moisés como poeta-profeta y al salmista, sino sustituye la invocación a las Musas por una invocación a Dios:

> *Nam mihi versificum poterit Deus addere carmen,*
> *inspirans stolidae pia gratis munera menti;*
> *tangit si mentem, mox laudem corda rependunt.*

San Isidoro (*Et.* I 39,4) haría derivar *carmen* de *carere mente,* y con todos estos precedentes les fue posible en el Trecento, a Dante, Boccaccio y Albertino Mussato, remozar el dogma de la naturaleza divina de la poesía, reivindicando para el poeta el derecho a titularse *theologus.*

Pero, asimismo, la concepción platónica del trance mántico y poético influyó poderosamente en el enjuiciamiento del

profetismo y en la formulación del dogma de la teopneustia de la Sagrada Escritura, enunciado ya en el Nuevo Testamento (II *Tim.* 3,17; II *Pe.* 1,19ss), aunque sin el pertrecho suficiente de datos para su interpretación correcta [81]. Los cristianos, que también admitieron la inspiración del Antiguo Testamento, apartándose de las directrices de la exégesis judía, se dejaron influir por las especulaciones de Filón de Alejandría (*Quis rerum divinarum heres* 249), que había interpretado, en términos platónicos, la inspiración profética como un éxtasis entusiástico. El profeta, y los autores de las Sagradas Escrituras habrían pronunciado sus palabras o redactado sus libros no bajo la impulsión de Dios o gracias a una iluminación interior en el sentido plutarquiano (p. 101), sino en un estado de posesión por el Espíritu Santo en el que su propia conciencia y personalidad quedaban anuladas. De ahí que, propiamente hablando, no pudieran considerarse agentes de la voluntad divina, sino meros instrumentos suyos: Dios era quien habló de un modo inmediato por boca de los profetas y quien escribió la Sagrada Escritura valiéndose de la mano de sus diferentes autores. Una concepción, como se ve, en todo parecida a la platónica del trance poético y mántico.

En el siglo II este punto de vista parece gozar de general acatamiento. Montano comparaba al hombre con una lira sobre la que descendía el Espíritu Santo como un plectro (cf. Epifanio, *Panarion haer.* 48,4), lo mismo que el Pseudo-Justino (*Cohortatio ad Graecos* 8: PG VI, 256), mientras que Atenágoras (*Legatio pro Christianis* 2) usaba el símil de la flauta para calificar la relación de Moisés, Isaías, Jeremías y demás profetas con respecto al Espíritu Santo que en ellos soplaba. Pero de enjuiciamiento semejante derivaban serios peligros para la dogmática cristiana, que los apologetas del siglo II no

[81] Cf. H. Sasse, «*Sacra Scriptura*. Bemerkungen zur Inspirationslehre Augustins»: *Festschr. Franz Dornseiff*, Leipzig, 1953.

supieron por lo general apreciar. Ante todo, se equiparaba el profetismo cristiano al pagano [82], ya que no se le puede negar a Dios el poder hablar a través de cualquier hombre, y situaba en idéntico nivel a los profetas del Antiguo Testamento y a las sibilas, cuyas mutuas concordancias estaban los apologetas, como es comprensible, interesados en subrayar por razones propagandísticas. Con ello, el énfasis revertía en el estado de posesión, en la locura mántica, con todas sus manifestaciones psicosomáticas, como ocurrió en el montanismo, y se olvidaban notas tan características del profetismo admitido por la Iglesia como la relación del contenido de la profecía con el dogma, y el hecho, señalado por Milcíades (cf. Eusebio, *Hist. eccl.* V 16ss), de que un profeta verdadero no puede hablar en éxtasis, ya que Dios no quita a su elegido la libertad ni suplanta su personalidad.

En segundo lugar, de la doctrina de la inspiración se deducía la de la infalibilidad de la Escritura, dado que Dios no puede equivocarse. Pero, interpretados los hechos desde el concepto extático-entusiástico de la inspiración, se confundía la infalibilidad dogmática con la ausencia total de errores secundarios, ya que en la redacción de los diversos libros de la Biblia no habrían intervenido en realidad las luces limitadas de los hombres de carne y hueso. Así que todo desacuerdo entre los Evangelios en el dato concreto, toda discordancia entre el texto hebreo del Antiguo Testamento y los LXX, fácilmente explicable de admitirse un fallo de memoria o un simple error humano, quedaba sin posible justificación. Por tanto, siempre que se presentaba un caso de esa índole, era preciso o admitir una *res velata mysteriis* o recurrir al méto-

[82] Un excelente estudio sobre las diferencias entre el profetismo bíblico y el pagano es el de H. Bacht, «Wahres und falsches Prophetentum. Ein kritischer Beitrag zur religionsgeschichtlichen Behandlung des frühen Christentums»: *Biblica*, 32, 1951, 237-262.

do alegórico para solventar el cúmulo de dificultades suscitado.

Los Padres de la Iglesia, como lo ilustra bien San Agustín, no supieron comprender la lección de Milcíades y se aferraron a la doctrina de la infalibilidad en su sentido más estricto, compartiendo, sin darse cuenta de ello, el mismo punto de vista de sus contemporáneos paganos sobre la obra de los poetas (cf. p. 107). De los efectos calamitosos que de ello se dedujeron para el mundo cristiano habla elocuentemente la historia de las innumerables herejías en los primeros siglos de la era. Como en tantos otros puntos de fricción de la historia espiritual de Occidente, la responsabilidad de ello le corresponde en última instancia a Platón.

